MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Inhaltsverzeichnis

zum 9. Jahrgang (1930)

(nach Autoren geordnet)

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Wir eröffnen den neuen Jahrgang mit einem Experiment. Wir suchen in unserer Zeitschrift in immer stärkerem Maße nicht nur die Entwicklung der Neuen Musik darzustellen, sondern auch den Zusammenhang mit ihren Hörern. Sie kommen in diesem Heft zu Worte. Mit Ausnahme eines Musikpädagogen und der beiden Verfasser, welche Äußerungen aus ihren Hörerkreisen redigieren, sind die Autoren der Aufsätze ausschließlich Nichtmusiker.

Wir versuchen, einen Querschnitt zu geben. Der Literat, der sich noch von Berufs wegen um neue Musik kümmert, ist Vertreter einer Minderheit; hinter dem Arzt, der seit Jahren das Streichquartett pflegt, steht schon ein größerer Kreis. Aber erst der im praktischen Leben stehende Techniker, noch mehr die in der Großstadt lebende Angestellte denken über Musik und neue Musik so, daß wir sagen können: hinter ihnen stehen neunzig Prozent des Volkes.

Soziologische Zuspitzung erfährt die Fragestellung durch Äußerungen des Volksbühnenhörers, des Teilnehmers an einer proletarischen Volksmusikschule; in diesem Zusammenhang wird der Seitenblick auf die in Rußland gemachten Versuche zur Erfassung breitester Hörerschichten wichtig.

Nicht zuletzt wenden wir uns mit unsern Fragen und Bedenken an die Jugend; die Stimme der kommenden Generation ist die Stimme der Zukunft. Sie spiegelt sich auch in dem Bericht über Hausmusik.

Wir sind uns bewußt, daß hier Fragen nur aufgeworfen, aber nicht beantwortet werden. Wir identifizieren uns nicht mit den einzelnen Meinungen. Aber wir stellen sie hier zur Diskussion, weil in ihnen die Entscheidung über den letzten Sinn aller Kunst, die wir heute machen und heute suchen, heranreift.

Die Schriftleitung.

MUSIK

Hans Sahl (Berlin)

KRISE DES GESCHMACKS

Sehr verehrter Herr Professor!

Bei der mir anvertrauten Arbeit, die sich mit der ‚Krise des Geschmacks' in unserer Zeit beschäftigen soll, dürfte es sich, wenn ich Sie richtig verstanden habe, weniger um eine fachkritische Untersuchung als um Klarstellung und Zusammenfassung von Eindrücken handeln, die sich dem unbefangenen, theoretisch unvorbereiteten Musikhörer darbieten. Erlauben Sie mir daher, eine Reihe von solchen Eindrücken in der mir sonst weniger geläufigen Ichform vorzutragen; es ist genug in der dritten Person diskutiert worden; sprechen wir einmal von uns selbst; treiben wir „praktische Publikumspsychologie".

Ich beginne mit einem privaten Reiseerlebnis. Als ich mich im Sommer an der Nordsee aufhielt, entdeckte ich plötzlich in mir den Wunsch, irgend etwas zu singen. Aber was sollte ich singen? Vielleicht den „Kanonensong"? Ohne die (gewiß reizvolle) Instrumentierung erschien mir die Musik recht unergiebig. Weiter. Strawinsky, Hindemith? Herrlich – aber gesanglich viel zu schwer, ich konnte nicht drei Takte zusammenbringen. Was blieb mir also übrig? Ich sang – Puccini.

Man lache mich nicht aus. Ich habe mit Absicht dieses Beispiel gewählt, weil ich glaube, daß es am besten jene Krise aufzeigt, von der hier gesprochen werden soll. Wir leben in einer Übergangszeit. Auf der einen Seite ist die musikalisch interessierte Jugend innerlich längst von den Repertoirewerken der vorigen Generation abgerückt. Andererseits aber sind die Formen und Inhalte der „Neuen Musik" noch nicht so weit in das Bewußtsein der Zeit gedrungen, als daß man jeweils von ihnen Gebrauch machen könnte. Man weiß um ihre Existenz, man kennt ihre Schlagworte, aber als ein musikalischer Besitz werden sie höchstens von denen betrachtet, die sich ausübend oder theoretisierend mit ihnen beschäftigen.

Woran liegt das? Es liegt, glaube ich, nicht sowohl an der „Neuen Musik" selbst als an gewissen Leuten, die aus ihr eine Angelegenheit der Mode und der literarischen Salons machen wollen; an jenen Mitläufern und Irgendwiebegeisterten, die jede neue Bewegung aufgreifen, nur weil sie neu, nur weil sie eine „Bewegung" ist, und die mit ihrem „atonalen" Geschwätz eine unklare und verworrene Vorstellung von dem, was tatsächlich vorgeht, in die Menge getragen und ein an sich vielleicht aufnahmebereites Publikum der „Neuen Musik" entfremdet haben. So kommt es, daß sich heute zwei feindliche, einander verständnislos gegenüberstehende Hörerfronten gebildet haben. Die einen möchte ich kurz als die Beethovenhörer bezeichnen: vererbter Stammsitzgeschmack, vererbter

Glaube an alles „Erhabene“ und „Schöne“ und an die Wertbeständigkeit der sozusagen unantastbaren „Ewigkeitswerke“. Bekenntnis zum Virtuosentum und zu den Stardirigenten als den Repräsentanten „hingebungsvoll nachempfindender“ Musikpflege. Das Konzert als gesellschaftliches Ereignis. Das Konzert als ethisches Orakel. Eine Gemeinschaft von Gottsuchern, die vor dem letzten Satz aus dem Saal stürzen, um ihre Garderobe in Sicherheit zu bringen. Immerhin: eine Gemeinschaft.

Zweitens: die Aufgeklärten. Gemeint sind nicht etwa die snobistisch an der „Neuen Musik“ Interessierten (siehe oben), sondern jene Künstler, Kritiker, Intellektuelle, die von der Notwendigkeit einer musikalischen Erneuerung überzeugt sind, die Programmatiker, die geistigen Vorkämpfer, die eigentlichen Führer der Bewegung. Auch hier: eine Gemeinschaft. Aber diese Gemeinschaft vollzieht sich abseits von den Brennpunkten des musikalischen Verkehrs, abseits von den großstädtischen Publikumsmassen, denen die Teilnahme an den meist außerhalb Berlins stattfindenden Musikfesten und Sonderveranstaltungen aus materiellen Gründen versagt bleiben muß. So wichtig – wichtig als Diskussionsbasis – diese Musikfeste für einen alljährlich sich einfindenden, geistigen Vortrupp auch sein mögen – wer nicht dazu gehört, wer nicht das Glück hat, von einer Redaktion geschickt zu werden, muß zusehen, wie er die Mittel für eine Reise nach Baden-Baden aufbringt. Die Masse bleibt zu Hause und erfährt aus der Zeitung, daß es in Baden-Baden Krach gegeben hat. Kein Wunder, daß der Laie mit dem Begriff der „Neuen Musik“ mehr und mehr etwas Dunkles und Unverständliches verbindet, eine Geheimmusik, eine Musik für Fachleute. Ihre Wirkung dringt nicht nach außen. Sie betrifft nur die bereits Eingeweihten.

Was ist die Folge? Mißtrauen und Unkenntnis, Mißtrauen aus Kenntnis auf der einen Vereinsamung und Isolierung auf der andern Seite. Ich entsinne mich eines Abends bei Klemperer. Man gab die „Geschichte vom Soldaten“. Das Theater war mit Volksbühnenbesuchern besetzt. Wer applaudierte? Ein paar Literaten, die im ersten Rang saßen. Sonst: Gekicher, Kopfschütteln, Unverständnis. Ein Ausnahmefall? Ich glaube, es gibt keine Masse, die naiv, unvorbereitet, von sich aus zur „Neuen Musik“ kommt. Aber es gibt Leute, die meinen, man müsse etwas für die Masse tun. Sie erinnern an die Musikpflege vergangener Zeiten, etwa des Barock, und behaupten, daß auch heute eine ähnliche Musikbereitschaft möglich sei, indem das Publikum selbst zur Mitarbeit, zum Mitspielen und Mitsingen erzogen werde. Nur wird bei alledem vergessen, daß es unmöglich ist, historisch gewachsene und abgeschlossene Erscheinungsformen, die aus einer ganz anderen geistigen und sozialen Situation heraus entstanden sind, ohne weiteres in unsere Zeit zu verpflanzen. Das Problem der „Neuen Musik“ ist ein soziologisches. Niemals zuvor ist die Masse derart vom Existenzkampf absorbiert worden, niemals hat eine Zeit weniger Gelegenheit gehabt, ihre Geduld, ihre Energie, ihre Nervenkraft für eine Musik freizumachen, die nicht „genossen“, sondern erarbeitet und womöglich mit der Partitur in der Hand studiert werden soll. Es gibt nur eine Möglichkeit. Nicht die Masse ist an die „Neue Musik“, sondern die „Neue Musik“ ist an die Masse heranzuführen. Mit anderen Worten: Abkehr von der Esoterik, vom Sektiererischen, Verzicht auf die Geste, Verzicht auf den l'art pour l'art-Standpunkt, hinter dem sich gewisse Repräsentanten der „Neuen Musik“ immer noch verstecken. Das Beispiel der „Dreigroschenoper“ ist bekannt. Es ist der erste und in seiner Art einmalige Versuch,

ein vom Fachjargon ursurpiertes und mit Formulierungen verbarrikadiertes Kunstgebiet dem großen Publikum zurückzugewinnen. Als Gegenbeispiel möchte ich den Fall eines Musikers nennen, der aufgefordert wurde, die Begleitmusik zu dem Film „Sprengbagger 1010“ zu schreiben, der vor kurzem im Mozartsaal lief. Ich weiß nicht, welche Rolle Walter Gronostay innerhalb der „Neuen Musik“ spielt, aber ich weiß, daß die von ihm verursachten Nebengeräusche nach wenigen Tagen abgesetzt werden mußten, und ich glaube, daß derartige Entgleisungen wenig geeignet scheinen, ein schon ohnedies skeptisch gestimmtes Publikum von der Notwendigkeit einer neuen Kinomusik zu überzeugen. Dabei wäre es grade von hier aus möglich gewesen, den verwaschenen Kartothekgeschmack, nach dem heutzutage immer noch Filmmusiken zusammengestellt werden, durch eine weithin sichtbare Leistung zu überrumpeln. Daß es auch diesmal nicht geschehen ist, daß sich die „Neue Musik“ wieder eine Chance hat entgehen lassen, um jenseits der von ihr bezogenen Kampfstellung praktische Publikumspropaganda zu treiben: das, sehr verehrter Herr Professor, scheint mir typisch für eine Bewegung zu sein, über deren Veranstaltungen unsichtbar die Worte stehen: „Unbefugten ist der Zutritt verboten“.

Ernst Jolowicz (Leipzig)

DER DILETTANT

Es wird heute viel mehr gute Musik dargeboten als jemals früher. Das Grammophon, besonders aber der Rundfunk bringen Bestes nicht nur an den gebildeten Mittelstand, sondern wirklich an das Volk heran. Der Kreis der Hörer guter Musik hat sich ungeahnt erweitert. Gewiß geht diese extensive Darbietung zum Teil auf Kosten der Intensität der Aufnahme; der Bayreuther Gedanke ist eben mit mechanisch verbreiteter Musik unvereinbar.

Im Gefolge dieser bequemen Zugänglichkeit aller Formen von Musik, der leichtesten wie der schwersten, ergeben sich zwei Konsequenzen. Einerseits ist für viele, die bis dahin selbst musizieren mußten, um Musik zu hören oder ihre Angehörigen hören zu lassen, das Musizieren überflüssig geworden, andererseits haben sehr viele, die bisher aus Mangel an Gelegenheit der Musik fern standen, nun Interesse für sie gewonnen. Neben vielen anderen interessanten Fragen rückt durch diese Konsequenzen der Dilettantismus in eine neue Beleuchtung.

Ich möchte drei Arten von Dilettanten unterscheiden, den konventionellen, den leidenschaftlichen und den genialen Dilettanten.

Der konventionelle Dilettant stirbt aus. Die gefühlvollen Arpeggien werden bald auch aus den Salons der Pensionen und Hotels in Sommer- und Winterfrischen verschwinden. Eltern und Großeltern werden bei ihren Sprößlingen auf festtägliche Ergüsse mit falschen Bässen und eigenwilligen Tempis verzichten lernen. Nur Musiklehrern und Klavierfabrikanten wollen wir erlauben, aus ihrem wirtschaftlichen Interesse heraus den Totgeweihten eine stille Träne zu opfern.

Der leidenschaftliche Dilettant ist mit „noch so Lautsprechern“ nicht tot zu kriegen. Doch sag' ich nicht, daß dies ein Fehler sei. Die leidenschaftlichen Dilettanten

sind das Volk, für das eigentlich musiziert wird, wenn anders die Musik nicht überhaupt eine Angelegenheit für Snobs und ästhetisierende Aristokraten werden soll. Der leidenschaftliche Dilettant fehlt bei keiner Probe seines Gesangvereins, er entlockt der Zieharmonika Klagetöne, er arbeitet sich mühsam durch einen Klavierauszug hindurch, er jazzt am Schlagzeug, er hat sein Streichquartett. Zwar spielt er handwerklich schlecht, aber er hört gut, und so weiß er, wie schlecht er spielt. Er legt in sein Spiel mehr echtes musikalisches Empfinden hinein als die meisten Berufsmusiker, allerdings auch mehr, als das feinste Ohr heraushört.

Die Zahl der leidenschaftlichen Dilettanten wird sich sicherlich durch die Verbreiterung der Musikbasis vergrößern. Ist der Sinn für musikalische Genüsse durch Grammophon und Radio erst geweckt, dann stellt sich unfehlbar auch der Wunsch ein, einmal den Künstler selbst zu hören und zu sehen; Konzertsaal und Theater füllen sich wieder, wenn auch mit anderem Publikum. Der nächste Schritt vom musikalischen Laien zum ausübenden Dilettantismus hängt dann nur noch von der Stärke des Aggressionstriebes ab. Da der leidenschaftliche Dilettant im wesentlichen für sich selbst musiziert, wäre seine Vermehrung nur zu begrüßen.

Der geniale Dilettant jedoch ist eine Sonderklasse, ihn wird es nie in Massen geben. Er ist „der reisende Enthusiast", der bei den Serapionsbrüdern zu Gaste weilt. Er ist das „Genie ohne Portefeuille", der „Künstler ohne Talent" aus Sienkiewicz's Roman „Ohne Dogma". Das ist nicht ein beliebiger, schlecht spielender Dilettant; ihm ist die Kunst in seiner höchsten Form Natur. Er begreift alles Künstlerische bis in das Technische hinein von Natur aus. Zum schöpferischen Genie fehlt ihm nur das zwingende Talent, die einseitige Festlegung, das Portefeuille. Zum Meister fehlt ihm die handwerkliche Beschränkung.

Ilga Ehrenburg nennt – meiner Meinung nach zu Unrecht – Stendhal einen genialen Dilettanten, nur weil hier die genialische Persönlichkeit das schaffende Talent an Bedeutung überragt [1]). Die meisten Künstler, insbesondere die meisten Musiker, sind in erster Linie Fachkünstler; umfassende geniale Persönlichkeiten sind sowohl unter den reproduzierenden Musikern als auch unter den Komponisten selten.

Max Deri hat einmal für die bildende Kunst auseinandergesetzt, daß niemals ein schaffender Künstler wirklich Kunstverstehender, Kunstkenner sein kann. Er ist einseitig auf die sein Schaffen beherrschende Richtung festgelegt und muß es sein. Zum Kunstkenner jedoch gehört in erster Linie ein einfühlendes Verstehen weit über den Rahmen des eigenen Könnens hinaus. Die Einseitigkeit, die für den Schaffenden, auch für den reproduzierend Schaffenden Forderung ist, bedeutet für den Kunstkenner Hemmnis.

Der geniale Dilettant ist der eigentliche Kunstkenner. Er weiß von der Technik aus eigener Erfahrung und eigenem Können genug, um auch letzte Feinheiten zu erfassen und zu werten. Seine genialische Anlage befähigt ihn, sich weitgehend in den verschiedensten Richtungen einzufühlen. Da er nicht Fachkünstler ist, hat er immer Distanz genug, um unbefangen kritische Stellung zu nehmen. Bezieht sich diese Aufgabe des genialen Dilettanten auch ganz allgemein auf alle Kunst, so hat sie doch im gegen-

[1]) Als Typus des genialen Dilettanten würde ich eher Billroth, den großen Chirurgen und Freund von Brahms ansehen.

wärtigen Stadium der Entwicklung ganz besonders Geltung für unsere musikalische Kultur. Wir leben in einer Zeit der Übergangsmeister, revolutionäre Fanfaren erklingen. Aus Jazz, Vierteltonskala und Atonalität will sich ein neuer Stil formen. Niemand ist meiner Überzeugung nach besser imstande, das noch nicht voll entwickelte Motiv unserer Musikepoche herauszuhören, als der geniale Dilettant. Achtet auf seine Stimme!

Georg Marzynski (Berlin)

MUSIK FÜR DILETTANTEN

These: Musik ist dazu da, gespielt zu werden; daß sie gehört wird ist eine rein gesellschaftliche Angelegenheit (Das internationale Korrelat der Musik ist der Spieler).

Antithese: Musik ist da, um gehört zu werden, es ist eine bloß technische Angelegenheit, daß sie gespielt wird (Das internationale Korrelat der Musik ist der Hörer).

These und Antithese bezeichnen zwei historische Stadien. Die alte Musik wollte offensichtlich gespielt werden, war für den Spieler geschrieben. Die klassische Musik steht – glücklich oder unglücklich – zwischen den beiden Extremen; die romantische Musik, und vor allem die nachromantische mit ihrer Entwicklung zu harmonischem und klanglichem Reichtum, wird durch die Antithese umschrieben. Aber nicht genau; denn bestimmte spielmäßige Elemente hat die romantische Musik besonders exzessiv entwickelt: nämlich die virtuosen. Und die Antithese wäre besser so zu formulieren: Musik ist geschrieben um vom Laien gehört und vom Virtuosen gespielt zu werden.

Gibt es hier Recht und Unrecht? Wir sind heute sehr geneigt, der These zuzustimmen und die Antithese zu verwerfen. Nicht nur, weil die romantische Art der Musik sich totgesteigert hat und wir nun nach dem Gegenteil verlangen, sondern weil es uns unmöglich erscheint, daß in der Kunst etwas nur Mittel und nicht ebensosehr Zweck ist. Das „Gespielt-Werden“ muß in der Musik selbst drin stecken, es kann nicht nur zur technischen Ausführung gehören. Wir empfinden die prinzipielle Trennung von Laienmusiker und Berufsmusiker als unnatürlich, spezialistisch, artistisch.

Wäre die Musik nur geschaffen um gehört zu werden, wäre sie bloße „Ausstellungs“-Kunst, so gäbe es einfach keinen Platz mehr für den Dilettanten. Er hätte abzutreten und seinen Drang nach Aktivität sollte er dann wirklich auf anderen Gebieten austoben. Selbstmusizieren müßte ihm verboten werden, denn wir brauchen keine Musikausführung, welche den schlechten Virtuosen an die Stelle des guten setzt. Die Vervollkommnung unserer musikalischen Reproduktionstechniken hat zudem jeden Dilettantismus, der spielt, um sich Musik zu vergegenwärtigen, überflüssig gemacht. Wenn dennoch die Entwicklung unserer heutigen Musik wieder zum Dilettanten hindrängt, so wird es damit zum aktuellen Problem: „wie muß Musik für den Dilettanten aussehen?“ Es ist keine erschöpfende Antwort, wenn man entgegnet: technisch einfach. Die technische Einfachheit gehört nicht einmal zum Wesensbegriff der Dilettantenmusik, sie ist nicht mehr als eine praktische Forderung. Den Wesenskern hingegen trifft es, wenn man statuiert: Dilettanten musizieren nicht, um gehört zu werden, sondern, um zu spielen. Nur wenn das Spielen als originäre musikalische Erlebnisform gewertet wird, hat Dilettantenmusik einen legitimen Sinn.

Die historischen Beispiele dafür, daß es früher einmal so gewesen ist, sind ja allgemein bekannt. Die Bezeichnung: Kammermusik, die alten Hausmusiken, der Wunsch von Haydns und Beethovens Mäzenen, selbst mitzuspielen – all das weist in dieselbe Richtung: daß nämlich diese Musik geschrieben wurde für den Spieler. Doch die aufgestellte Behauptung geht weiter. Sie sagt, Spielen sei eine originäre musikalische Erlebnisform – vielleicht sogar die genetisch-primäre, man braucht ja nur an den Gesang zu denken. Aber auch die nachlebende Analyse jeder Instrumentalmusik stößt auf die spezifischen Spielelemente: Rhythmik, Dynamik, Phrasierung, Ausdruckgebung. Das plötzliche pp. ist mindestens so sehr ein aktives Ausdruckserlebnis, wie ein Hörerlebnis. Noch deutlicher wird das bei vielen figurativen Elementen die, bloß akustisch aufgefaßt, fast sinnlos sind. Und vielleicht wäre die Fugenform, wie alle Polyphonie, garnicht entstanden, wäre sie nicht die natürliche Unterhaltungsform von mehreren selbständig Musizierenden.

Ja, noch mehr: auch das Musikhören ist stets begleitet von der Erinnerung, dem psychischen Anklingen, der Spielerlebnisse. Wir hören ja nicht ein „lauter" oder „leiser" sondern ein „Crescendo" oder „Decrescendo". Und was sollte (cum grano salis) der sichtbar vor das Publikum gestellte Dirigent, wenn nicht seine Ausdrucksbewegungen die Spielempfindungen der Hörer mit anregten! Das Orchester könnte er ja, sozusagen, auch aus der Souffleurloge leiten. Diese mitangeregten Spielerlebnisse sind so etwas wie der „Pinselstrich" in der Malerei. Freilich: ein individualistisches, fast romantisches Element. Aber so ist nun einmal fast alle unsere bisherige Musik. Wer dies Element ausschalten will, der muß Musik für mechanische Instrumente schreiben.

Dilettanten musizieren um zu spielen. – Wird diese These gebilligt, so läßt sich klar theoretisch deduzieren, wie man Musik für Dilettanten schreiben muß. Der Dilettant ist eine aktive musikalische Persönlichkeit, die spielen will. Man darf ihn also nicht dazu verwenden, Harmoniefarben und Klangfarben zu produzieren. Wo die Füllstimmen anfangen, hört die Möglichkeit des Dilettantismus auf. Sein Feld ist die Polyphonie, die lebendige Durchführung der Stimme. Er bewältigt mit Vergnügen alle rhythmischen und dynamischen Komplikationen, – wenn er nur eine musikalische Persönlichkeit ist. Alles rein Figurative liegt ihm nicht, obwohl es ein exquisites Spielerlebnis ist, und zwar deshalb, weil es ein geistig leeres Spielerlebnis ist, sobald es nicht mehr im Einfachsten bleibt. Hier „spielen" die Finger und nicht die aktive Gesamtpersönlichkeit. Musik für Dilettanten kann die höchsten Anforderungen stellen an Durchdringung, an Phrasierung, hingegen nur geringe an die Schönheit und Modulationsfähigkeit des reinen Tones. Denn der Dilettant läßt sich nicht zum Tonerzeuger degradieren, wie es das „große Orchester" mit seinen Musikern tut. Den Ton auszubilden ist ihm nicht nur technisch zu schwer, sondern liegt ihm überhaupt fern, da er spielen will und nicht Töne produzieren. Seine Aufmerksamkeit ist immer vielmehr auf das Aktiv-Geistige des Spielens gerichtet als auf das rein Akustische. Er hat weder die Lust noch die Fähigkeit, sich selbst zuzuhören. Er hört sich selbst immer nur „nebenbei". Dabei hat er durchaus die Freude an der Einordnung oder auch der Kontrastrierung „seiner" Stimme in die anderen, aber die Wirkung des Gesamtklanges auf einen wirklichen oder imaginären Hörer ist ihm unwesentlich.

Man braucht die Deduktion nicht weiter zu treiben; denn schon jetzt leuchtet heraus, worauf es ankommt: die natürliche Konvergenz zwischen der geistigen Art der

modernen Musik und der Musik für Dilettanten. Es ist nicht nur Skepsis gegenüber dem Berufsinterpreten, welche den heutigen Musiker für Dilettanten schreiben läßt, und nicht nur politisch-kulturelle Hinneigung zum Sozialen. Die moderne Musik hat von sich aus — ganz anderen Quellen entstammend — einen Wesenszug, der dem Dilettanten entgegenkommt. Sie wird sozusagen stets für Dilettanten geschrieben, wenn man darunter aktive geistig-sachliche musikalische Persönlichkeiten versteht.

Das im Einzelnen aufzuzeigen würde zu weit führen und vielleicht auch die Darstellungsmöglichkeiten des Dilettanten auf dem Gebiete des Musikschriftstellers übersteigen. Wenn ich aber schon einmal „persönlich" geworden bin, so will ich auch gleich sagen, wie Dilettantenmusik nicht sein soll. Zunächst: wir sind weder dumm noch unmündig, man soll uns keine primitive Musik und keine Kindermusik schreiben; wir sind auch keine Virtuosen, weder gute noch schlechte; man soll uns also keine Musik schreiben, welche auf Klang-Darstellung geht, selbst wenn sie technisch einfach ist. Solche Musik langweilt uns überdies. Wir sind auch garnicht darauf aus, selbst zu komponieren; daher interessieren uns kompositionstechnische Finessen nicht — sogar wenn wir sie merken. Man braucht uns auch nicht immer nur „kleine" Stücke zu schreiben; sowohl unsere geistige wie unsere physische Spannkraft reichen aus, um größere Formen zu bewältigen. Musik für Dilettanten darf in gewisser Beziehung — nämlich in geistiger — paradox gesprochen, so schwer sein, daß kein bloßer Berufsspieler sie spielen könnte.

Wir wollen außerdem endlich aufhören, die bisherigen Flügel zu spielen. Das Klavier ist das Dilettanteninstrument katexochen. Und zwar nicht, weil es relativ leicht zu erlernen ist, sondern wegen seiner musikalischen Beweglichkeit und Vielseitigkeit; weil es, fast allein unter allen Instrumenten, das Höchste der Spielerlebnisse verschaffen kann: die Mehrstimmigkeit in die zwei Hände derselben Persönlichkeit gelegt. Dieses Instrument haben uns die Klavierbauer der letzten hundert Jahre verdorben. Sie haben immer nur gesucht, seine Klangmöglichkeit zu steigern, sie haben versucht, es zu einem Instrument für Konzertvirtuosen zu machen. Wir verlangen jetzt von ihnen, daß sie beginnen, die Spielfähigkeit des Instrumentes für Dilettanten auszubilden und es zu dem zu machen, was es von Anfang an war: das Instrument für den isolierten Spieler.

Der Dilettant ist kein Virtuose — nicht einmal ein schlechter. Vom Virtuosen unterscheidet ihn nicht nur der Umfang des Könnens. Der Virtuose, überhaupt jeder Berufsmusiker, ist eine wesensmäßig nach außen gerichtete Persönlichkeit. Er spielt nicht für sich, er „stellt dar" für den Hörer. Er will ein Hörbild schaffen, der Dilettant dagegen ein Kunstwerk aktiv erleben. Der Dilettant ist niemals Interpret. Nur solche Musik ist für den Dilettanten möglich, welche aktiv erlebbar ist. Daher ist die schwerste Fuge von Bach — prinzipiell gesprochen — Musik für Dilettanten und das leichteste Stück von Debussy dem Dilettanten wesensmäßig fremd.

Dilettantenmusik — die Musik für den Spieler — ist eine Einseitigkeit. Die Musik für den Hörer — also Opern- und Konzertmusik — ist im Sinne der reinen Kunstlogik eine ebensolche Einseitigkeit. Wenn trotzdem die Dilettantenmusik als „Gebrauchsmusik" bezeichnet und damit quasi degradiert wird, so liegt das wohl daran, daß die Musik für den Hörer, die „Kunst"musik, gleichzeitig die Musik für den Komponisten ist — die Konkretisierung einer Konzeption ohne jede Rücksicht auf äußere Schwierigkeiten. Soweit das überhaupt möglich ist, wenn irgendwo Ideen in die Wirklichkeit umgesetzt werden sollen.

Alfred Baresel (Leipzig)

MUSIKNOT UND SEXUALNOT

Musik ist als Volksbildungsmittel bestätigt, als Mittel zur Entwicklung der gefühlhaften und gemeinschaftfördernden Anlagen des Menschen. An diese Bestätigung schloß sich eine vermehrte gemeinnützige, staatliche Bewirtschaftung des gesamten Musikwesens, vor allem der Musikerziehung. Für die Musikstudierenden ergab sich ein Prüfungs- und Berechtigungswesen. Es ist seitdem üblich, daß der Studierende mit bestimmtem Ziel und Programm an sein Studium herantritt.

Trotzdem ist der Prozentsatz derer, die auf die Frage nach dem Endzweck des beabsichtigten Studiums eine ausweichende Antwort geben, noch immer ungeheuer groß, zumal (und naturgemäß) bei den weiblichen Studierenden. Der heutigen Unmöglichkeit einer Künstlerlaufbahn für die Durchschnittsbegabung ist sich der Studierende bewußt. Er resigniert auch auf Anhieb und redet sich auf eine beabsichtigte Lehrtätigkeit hinaus

Es zeigt sich jetzt schon mit erschreckender Deutlichkeit, daß das Ziel der Lehrtätigkeit in den meisten Fällen ein Vorwand ist. Examinatoren und Ausbildende bestätigen mir, daß der Schul-Musikerziehung heute eine große Zahl völlig ungeeigneter Elemente zugetrieben werden; Prüflinge, die keinerlei Begabung, Studierende, die keinerlei Neigung für das pädagogische Fach bekunden; junge Menschen also, die sich dem musikalischen Lehrberuf nicht aus innerem Drang widmen, sondern ihn nur als Vorwand für ihr Musikstudium gebrauchen. Es ist also in vielen Fällen kaum ein Unterschied zwischen dem Jüngling, der da sagt: ich will Schulmusiklehrer werden – und der Jungfrau, die da sagt: wenn's schief geht, gebe ich auch gern Klavierunterricht.

Was denn nun aber treibt die Jugend legionenhaft – nicht zur Musik, sondern zum Musikstudium, in einer Zeit, da die Brotlosigkeit der freien Kunstberufe keine Phrase, sondern eine täglich sichtbare Tatsache ist? Die persönliche Eitelkeit, ehedem befriedigt durch den äußeren Glanz einer Künstlerlaufbahn, hat ja längst andere Ventilatoren gefunden: der Glorienschein der Konzertpianistin ist dem der Kanalschwimmerin gewichen; der neue Schönheitskult der Frau kann das Konzertkleid entbehren. Der angebliche absolute Hang zur Musik aber straft sich oft genug selbst Lügen, indem der Besuch der Konzerte und Musiktheater trotz Vorzugsangeboten an die Studierenden nicht hinreichend erscheint (Konservatoristen bilden jedenfalls nicht das Stammpublikum der Konzertsäle, auch nicht auf den Galerien), und indem die Konservatoristen zu den Kreisen, in denen wirklich Musik gesucht wird (Musikantengilden, Hausquartette, Chorvereinigungen) nur in den seltensten Fällen Beziehungen haben oder solche aufzunehmen gewillt sind. Ist es gar die Scheu vor der Arbeit des bürgerlichen Berufes, die den Konservatorien die Schüler zutreibt?

Es ist nicht die Scheu vor der Arbeit – denn arbeiten müssen die Musikstudierenden genug! – sondern vor den einengenden Bedingungen der Arbeit im bürgerlichen Beruf. Selbstverständlich sprechen die oben erwähnten Momente immer noch mit, und vor allem die absolute Liebe zur Musik – wenn sie auch meist irregeleitet ist und den Musikliebenden lediglich zu vielstündigen Fingerexerzitien ans Klavier bannt. In der Hauptsache aber ist das Musikstudium der nicht a priori Prädestinierten, das ja weit

mehr wie jedes andere Studium noch den besitzenden Klassen vorbehalten ist, mit bewußtem Fluchtversuch aus der Bürgerlichkeit gleichzusetzen.

Diese kühne Behauptung gründet sich auf Beobachtungen einer fast zehnjährigen Lehrtätigkeit an einem der größten nichtstaatlichen Konservatorien Deutschlands. Sie beruht also lediglich auf Impressionen. Ein exakterer Beobachtungsgang würde zur Voraussetzung haben, daß etwa eine Statistik der 399 abgewiesenen (!) Studienaspiranten der Berliner Staatshochschule über die wahren Motive ihrer Berufswahl zu erlangen wäre. (Die Aufnahmebegehrenden bezifferten sich an besagtem Institut im letzten Jahr auf 681.)

Die Beziehungen von Klang und Eros sind für die allgemeine Musikbetrachtung bekanntlich sehr aufschlußreich und bereits in einer ansehnlichen Literatur untersucht. Noch nicht untersucht aber sind diese Beziehungen in ihren praktischen Auswirkungen, was bei dem heutigen geradezu unsinnigen, weil aussichtslosen Zustrom zum Musikstudium im Interesse unaufgeklärter Eltern eine absolute Notwendigkeit wäre.

Es soll hier nicht etwa Wedekinds „Musik“ erneuert werden. Der schlimme Fall, daß der Lehrer zum Liebhaber der Schülerin wird, ist auf jedem Gebiete denkbar, obwohl dieser Ausnahmefall natürlich durch die gefühllösenden Kräfte der Musik begünstigt wird. Es ist wohl vielmehr so, daß Musikunterricht nicht als Mittel zur Erfüllung einer ungeklärten Sehnsucht, wohl aber zu deren ungestörter Pflege und Kultur gesucht wird.

Wir brauchen hier nicht mit Binsenweisheit aufzuwarten: es gab von jeher unter den studierenden jungen Mädchen fabelhafte Spiel- wie auch Kompositionstalente, deren Äußerungen aber bei Eingehen einer Ehe sofort aufhörten. Nachdem die Heiratsaussichten in der Gegenwart gemindert sind, wird nun eine – sagen wir ruhig: Pubertätsliebhaberei notgedrungen in einen Beruf überführt. Wem es ernst ist mit Reinigung des Konzertbetriebs, mit Beseitigung des sog. Künstlerproletariats, der dürfte sich getrost für eine Motiv-Prüfung der Studienaspiranten einsetzen. Die Berufsausbildungs-Anstalten dürften einer Flucht aus der Bürgerlichkeit, die ja im letzten immer in Sexualnot begründet liegt, nicht mehr Vorschub leisten. (Man muß auch den Privat-Musiklehrern ein Betätigungsfeld lassen.)

Der Musikunterricht ist im streng bürgerlichen Sinne die einzig erlaubte und zugleich einzig erreichbare Form des regelmäßigen Gefühlsaustauschs zwischen jungen und gereiften Menschen unterschiedlichen Geschlechts, wobei anreizend hinzukommt, daß der Partner als Künstler mutmaßlich in einer freieren, unbürgerlichen Welt lebt. Der Gefühlsaustausch vollzieht sich in der unkontrollierbaren Sprache der Musik, so daß eine moralische Beanstandung in Wegfall kommt. Wohl aber ist die Möglichkeit eines erotischen Untergrundes der geschilderten Gefühlsverbindung von vornherein gegeben. Nehmen wir den Fall an, daß er gesucht werde und Motiv zum Musikstudium sei. Dieser Mißbrauch des Musikstudiums scheint mir dann an Hand des musikalischen Stoffes drei unterschiedlichen Zwecken dienen zu können: a) Pflege einer unerfüllten Liebessehnsucht, b) Klärung einer unerkannten Liebessehnsucht durch Reize-Vermehrung, c) Befreiung von einer leidig wirkenden Liebessehnsucht. Erfahrene Lehrer haben in den Fällen, da der seelische Zustand von der Schülerin offen bekannt wird, da Liebeskummer gebeichtet wird, erprobte Rezepte: sie geben der Kategorie a) Schumann zu spielen und der Kategorie c) Bach.

Es wird immer in der Hand des Lehrers liegen, in welche Richtung er den Gefühls- oder Gedankenaustausch drängt. Er kann das rein Gefühlsmäßige oder das Sinnliche oder das Geistige in der Musik in den Vordergrund stellen. Er wird diese Maßnahme unter Umständen mit Einbuße von Zöglingen bezahlen müssen: an den Konservatorien ist der geheimnisvolle, selten richtig zu erklärende Vorgang eines plötzlich auftauchenden Versetzungswunsches der Studierenden in andere Klassen bekannt! Es wurde mir von einer ausgezeichneten Klavierklasse an einem Konservatorium erzählt, deren Leiter aus dem musikalischen Stoff vorwiegend religiöse Werte zu gewinnen und seine Schüler in einer entsprechenden Gemeinschaft zu einen verstand – der demzufolge starken Zuspruch von mutmaßlichen Angehörigen unserer Kategorie c) und Abgang aus b) zu verzeichnen hatte.

Von rund 50, vorwiegend minderbegabten Schülerinnen, die ich im Laufe der Jahre nach ihrem Lieblingskomponisten fragte, wurde mir fast einstimmig Robert Schumann genannt unter Begründungen, die immer wieder nur auf seine Ritterlichkeit und Zartheit anspielten. Zu antiromantischer zeitgenössischer Musik bekannte sich so gut wie keine dieser Durchschnittsbegabungen, sondern nur solche Schülerinnen, die auf Grund wirklicher musikalischer Beanlagung absolute Musikwerte zu erkennen trachteten. Ich erinnere mich aber auch einzelner Fürsprecherinnen des Antiromantizismus, die ihren Standpunkt in der Hauptsache mit ihrer persönlichen Lebensauffassung begründeten, wobei aus ihren Äußerungen das Nichtbestehen einer Sexualnot leicht zu entnehmen war.

Bei männlichen Studierenden sind die unsachlichen Motive des Musikstudiums selbstverständlich seltener und vor allem schwieriger zu erkennen. Das Zentrum des Mannes ist Arbeit, nicht Liebesleben. In seinen Gefühlsäußerungen ist er beherrschter als die Frau (bei der oft schon der Gesichtsausdruck während des Musizierens Aufschluß über ihren Gemütszustand gibt). Dennoch haben wir alle in der Nachkriegszeit eine große Zahl jugendlicher Mitläufer der Neuen Musik beobachtet, bei denen unsachliche Motive der Anhängerschaft zweifellos vorhanden waren. Diese falschen Davidsbündler versuchten das Neue unter völliger Preisgabe des Vergangenen zu stützen. Sie beriefen sich auf Schlagwörter wie „zeitgemäße knappe Form", „Ausdrucksverkürzung", strebten dem neuen Klang aus Sensations- und Erregungsbedürfnis nach, bekundeten jedenfalls freimütig, daß ihnen das Anhören eines Beethoven- oder Bruckner-Adagios eine Unmöglichkeit sei. Diese sehr jungen Musikkämpfer der Nachkriegszeit – die Mittelgeneration war aus dem Kriege dezimiert heimgekehrt – hatte von ihrem Standpunkt aus natürlich recht. Der damals führende junge, innerlich unausgeglichene Mensch, den seine Sexualnot unaufhörlich bedrängte, verschrieb sich mit fliegenden Fahnen einer Musikanschauung, die von der alten Generation als „Reizklangepoche" zwar fälschlich abgelehnt, aber doch zum großen Teil sehr richtig gekennzeichnet wurde. (Vgl. Achtélik, „Der Naturklang", II). Der Neuen Musik erwuchsen also der zeitlichen Lage nach zwei gefährliche Gegnergruppen: die Alten (d. h. in unserem Sinne die jenseits einer Sexualnot stehenden) wiesen jede Reize-Bereicherung ab; die ganz Jungen stimmten dieser Bereicherung blindlings zu. Erst heute, da die junge Generation zu innerlicher Ausgeglichenheit herangereift ist, sind die unsachlichen Wertungen ausgeschaltet, es ist eine Beruhigung der Lage eingetreten.

Es mag vermessen und einseitig erscheinen, eine weitverzweigte Problematik dermaßen auf einen Generalnenner bringen zu wollen. Man darf aber die Sexualnot für

eine große seelische Not unserer Zeit halten. Es sollte versucht werden, diesem in der Kunst immer noch romantisch behandelten Grundfaktor vermehrte Beachtung zwecks Klärung der Lage zu verschaffen. Als Ausweg aus der heutigen Musiknot erscheint zunächst nur eine vermehrte Auslese innerhalb des Produzentenkreises der Musik gangbar. Neben die Eignungsprüfung hat die Motivprüfung zu treten. Es ist sowieso nicht anzunehmen, daß in nächster Zeit noch Musik geschrieben wird, die als „Gebet einer Jungfrau“ fungieren könnte.

Werner Schöntag (Dresden)

LEBENDIGE MUSIK

Der Verfasser gehört einem technischen Berufe an und hat keinerlei musikalische Vorbildung; er spiegelt den Typus eines von starker Vitalität erfüllten, im praktischen Leben stehenden Menschen, der allen Erscheinungen der Kunst mit äußerster Skepsis gegenübertritt. Daraus ergibt sich die überspitzte Einseitigkeit seines Standpunkts.
Die Schriftleitung.

Sehr geehrter Herr Professor!

Ich habe gehört, daß Sie in Ihrer Zeitschrift auch mal Laien zum Thema Musik zu Worte kommen lassen wollen. Glänzender Gedanke! Warum haben Sie das nicht schon früher gemacht? Man liest und hört Schlagworte, sach- und fachliche Auseinandersetzungen, man urteilt, kritelt und bekämpft sich. Ist denn Musik nur eine Angelegenheit für Eingeweihte und Vorgebildete? Ich denke nicht. Schließlich hat doch auch das Musikleben nur dann Lebensberechtigung, wenn es ein Faktor der Allgemeinheit ist, d. h. deren Interesse erregt. Das aber möchte ich bezweifeln. Wer geht heute in Konzerte? Leute, die des guten Tones wegen Interesse vorheucheln, die aus gesellschaftlichen Rücksichten Bildungsniveau zeigen wollen. Glauben Sie, ich habe Lust, mich nach zehnstündiger Arbeit von Dingen erbauen zu lassen, zu denen ich keine oder nur wenige Beziehungen habe? Des guten Tones oder Anzuges wegen gehe ich nicht hin, beides liegt mir zu wenig. Warum gibt man überhaupt noch Konzerte? Weder Furtwängler nach Walter können mir eine Sinfonie so nahe bringen, daß sie mich wirklich fesselt. All diese befrackten Größen am Dirigentenpult geben mir nicht das, was ich will: stoffliche Aktualität. Darin liegt vielleicht der Kernpunkt des Problems Musik und Musikpflege. Welches innere Verhältnis habe ich zu einem Werk, das vor 200 Jahren geschrieben wurde? Muß mich, als Gegenwarts-Menschen, die Matthäus-Passion unbedingt interessieren? Irgendwelche Beziehungen zur Gegenwart sollten doch auch hier fühlbar sein. Und die Gegenwart bietet doch so viel Möglichkeiten, wirklich fesselnd zu allen zu sprechen. Eine Vertonung vom Lindbergh-Flug oder einen sinfonischen Jazz des Großstadtlebens lasse ich mir eher gefallen. Im Radio hat man erfreulicherweise solche Werke aufgeführt. Es waren begrüßenswerte Versuche in dem grauenhaften Potpourri-Niveau des Rundfunkprogramms. Das wäre ein Weg, Musik und Jugendpflege wieder aktuell zu gestalten. Vielleicht der einzige. Denn auch die Hausmusik ist wohl passée. Wer müht sich heute noch am Klavier ab, wo es Grammophon und Lautsprecher gibt? Beide stümpern wenigstens nicht.

Aber die Fabrikation der Grammophon-Platten sollte unter Kuratel gestellt werden. Caruso hört man seit 20 Jahren, Potpourris aus den bekanntesten Opern und Operetten ebenfalls, bleibt nur noch Tanzmusik. Sie allein würde die Erfindung des Grammophons

rechtfertigen. Würden Sie nicht einen Jack Hylton einem Tannhäuser-Vorspiel vorziehen? Überhaupt: Jazz, immer noch Jazz. Er ist die einzige Musikart, welche, wie es mir scheint, allgemeines Interesse findet. Bei der überaus großen Nachfrage gibt es auch hierunter viel Schlichtes, Kitschiges. Aber wen erfrischte nicht der ursprüngliche Rhythmus? Das wunderbar ulkige Saxophon oder die unerwarteten Klangkombinationen? Der amerikanische Jazz mit seinen Tollheiten reizt mich immer wieder. Er lenkt ab und fesselt zugleich. Fesselt Hunderttausende, die nicht daran denken, sich musikalisch zu nennen. Jazz ist Volksmusik geworden. Daher wohl auch sein großer Einfluß auf andere Gebiete der Musik. Die Dreigroschenoper ist ein sinnfälliges Beispiel. Was gefällt mehr, der urwüchsige Text oder die kessen Songs? Solches Theater kann man noch hören. Warum streicht man nicht endlich Lortzing und ähnliches veraltetes Machwerk? Warum mutet man uns zu, stundenlang dramatischen Quatsch anzuhören? Herr Professor, haben Sie jemals eine Wagner-Oper ohne Gähnen überstanden? Wagners Größe und Bedeutung verstehe ich als Laie nicht. Aber ich verstehe, daß heute erotische Problematik und Heldenpose nichts mehr sagen können. Ist es nicht überhaupt lächerlich, daß sich Menschen, wie es in der Oper der Fall ist, stundenlang ansingen? Eine alte Arie gefällt mir, sie empfinde ich als Ausdruck des Musikantischen. Aber eine große Oper mit Stars und Snob-Publikum? Nein! Es ist wie mit den Konzerten: Doch überlebt!

Was bleibt nun übrig vom althergebrachten „Musikleben"? Etwas brauchbare Radiomusik (die aber den speziellen Anforderungen gerecht werden muß!) und Jazz statt des Konzertbetriebs, aktuelles Theater und gute Revue oder Kabarett statt Oper und Operette. Der Tonfilm wäre noch eine Möglichkeit, was ich aber bis jetzt gehört (gesehen) habe, erschien mir als größter Kitsch. Etwas zum Geldverdienen. Glauben Sie nicht, daß andere Künste, Architektur und Malerei heute im Leben wichtiger sind als Musik? Sie können sich doch vielmehr zeitgemäßer Mittel bedienen, um wirksam und interessant zu erscheinen.

In der gegenwärtigen Form hat die Musikpflege meiner Ansicht nach keine Lebensberechtigung mehr. Der erstarrte Konzertbetrieb ist uns ebenso uninteressant, wie die repräsentative große Oper. Von der kümmerlichen Existenz der revuehaften Operette gar nicht zu reden. Kann sich denn kein großes, womöglich staatliches Unternehmen dazu entschließen, die Musikpflege zu erneuern? Volksmusik, Volkschöre, Singspiele, Theater mit Beteiligung des Publikums, gute Platzmusiken (die nicht nur Lohengrin und Friedericus-Rex ausposaunen), das wäre doch etwas! Glauben Sie nicht, daß viele Tausende meiner Meinung sind?

Therese Lütticke (Berlin)

MUSIK UNSERER ZEIT?

Die Verfasserin lebt als Angestellte in Berlin. Wir legen auf ihre Ausführungen besonderes Gewicht, weil wir in ihr den Typus des Durchschnittshörers zu erkennen glauben, hinter dem eine Mehrheit steht. Die Schriftleitung.

Sehr geehrte Schriftleitung!

Sie haben mich durch die Vermittlung einer Bekannten bitten lassen, etwas für Ihre Zeitschrift, von der ich noch nie etwas gehört hatte, zu schreiben. Sie wollten von

mir wissen, wie ich zu der Musik unserer Zeit stehe, ohne mir zu sagen, was ich mir darunter vorstellen sollte. Daher legte ich auch Ihren Vorschlag aus der Hand; denn einmal ist mir „Musik unserer Zeit“ ein Begriff, bei dem ich mir nichts denken kann und zweitens bin ich unmusikalisch, das heißt, das möchte ich in gewissem Sinne gleich widerrufen; denn ich habe oft ein starkes Bedürfnis, Musik zu hören, und ich habe lange Zeit nach Musik gesucht, die mich befriedigen könnte. Aber ich habe sie nie gefunden. Ich habe Freundinnen, die musikalisch sind. Sie gehen viel in Konzerte und in die Oper. Sie sparen und ziehen sich vieles ab, um das bei ihrem kleinen Gehalt möglich zu machen. Ihnen habe ich mich angeschlossen, aber es war mir nicht möglich, wie sie, etwas davon mit nach Hause zu nehmen. Es fehlt mir wohl das Gefühl und die Einstellung zum Leben, die dieser Musik einmal die Grundlage war. Ich weiß auch genau, daß ich das von Musik ja gar nicht will; ich will meine Zeit finden, ihren Rhythmus, ihren Ausdruck und ihr Tempo. Eine schöne Stimme, eine Handfertigkeit auf dem Klavier sagen mir gar nichts. Ich habe darum die Bemühungen um die Musik aufgegeben; ich will sie nicht mehr.

Man hat mir oft gesagt, daß es jetzt Komponisten geben soll, die alles das, was ich vorhin sagte, haben. Ich kenne sie nicht und ich habe auch nicht Lust und Zeit, sie kennen zu lernen. Ich habe inzwischen andere Auswege gefunden. Ich bin in einem Sportklub aktiv geworden und das Training füllt meine freie Zeit zum großen Teil aus. Ich gehe auch nicht ins Konzert, ich gehe lieber zu sportlichen Veranstaltungen. Im Eishockey der Kanadier, im gefüllten Sportpalast, bei Titelkämpfen der Boxer, beim Fußball, da spüre ich den Atem meiner Zeit, die ich suche und die ich liebe und die ich, vor allem, leben will, mit all ihrer Brutalität und all ihrer wunderbaren Kraft und Lebendigkeit. Und wenn ich René Lacoste Tennis spielen oder Nurmi laufen sehe, so baut sich vor mir ein Kunstwerk auf, wie es reiner und überzeugender nie geschaffen werden kann. Wozu da noch ein Konzertsaal oder eine Gallerie? –

Darum mußte ich, wie ich schon sagte, lachen, als ich Ihren Brief bekam. Durch Zufall kam ich nicht gleich dazu, Ihnen Ihre Aufforderung aus allen den angeführten Gründen abzuschlagen. Es gingen einige Tage darüber hin, und in dieser Zeit kamen mir merkwürdige Gedanken. Ich habe nämlich oben noch vergessen, daß ich leidenschaftlich gerne tanze. Aber wonach tanze ich denn eigentlich, überlegte ich mir plötzlich? Und sofort stellten sich einige andere Gelegenheiten ein, bei denen ich ja dennoch Musik höre. Wollen Sie davon etwas wissen, von dieser Musik, die tagaus und tagein in unser Ohr schwirrt, ohne daß wir sie oft überhaupt nur mit Bewußtsein hören? Da wäre dann ja eben vor allem die Tanzmusik. Dabei ist mir aufgefallen, daß sie vor allem von Leuten abgelehnt wird, die entweder selbst nicht tanzen oder durch eine, für meine Begriffe, rückständige Weltanschauung gehemmt sind. Immer wieder hört man da Einwände wie „Negermusik, Gefährdung der Moral, Untergang der edelsten Güter der Menschheit“. Ich kann es natürlich nicht wissen, wie weit wir in unserem Jazz Elemente aus der exotischen Musik aufgenommen haben, aber es ist mir noch nicht aufgegangen, was ein gut sitzender Frack und ein elegantes Abendkleid mit Negermanieren zu tun haben sollen!

Es ist mir aufgefallen, daß gerade bei den besten Kapellen die Musiker ohne Noten spielen. Ich ging einmal zu einem hin und fragte ihn (ich muß den Gegnern zugestehen,

daß es ein Mulatte war) und er sagte mir zu meinem grenzenlosen Erstaunen, daß er nicht einmal Noten kenne und daß es sehr vielen seiner Kollegen ebenso gehe. Wie musikalisch muß doch eigentlich solch ein Mensch sein, wieviel Witterung muß er haben, wie abwechslungsreich spielt er, da er doch immer neu sich darauf einstellen muß! Hier spricht nur der Instinkt. Ist das vielleicht die „Negerkultur"? Dann müßten wir sie doch eigentlich mit Freuden begrüßen!

Dann fiel mir die Musik im Film ein. Auch den Film liebe ich glühend; nur kann ich Ihnen nicht viel davon erzählen, weil ich sehr oft die Musik überhaupt nicht gehört habe. Auf dem Filmband steht ja jetzt immer der Name des Komponisten und ich überlegte dann oft, warum ich mich an gar nichts erinnern konnte. Es ist merkwürdig, daß die Musik, wenn ich sie besonders wahrnahm, mir immer unangenehm auffiel. Von dem Tonfilm kann ich noch gar nicht reden; es gibt ja noch viel zu wenige und seine Musik interessiert mich gar nicht. Auch auf dem Grammophon lasse ich immer nur Jazz-Platten laufen. Wenn ich ein Bedürfnis hätte, andere Musik zu hören, ginge ich immer noch lieber ins Konzert. Darum finde ich auch alle Musik im Radio gräßlich. Es wird ja immer nur die Musik gemacht, die man wo anders auch hören kann (denn in einer Kleinstadt lebe ich ja nicht), und am schlimmsten ist die Oper für mich, denn ich entbehre das Bühnenbild und die Schauspieler. Ich finde es lächerlich, Dinge zu hören, bei denen man das sehen müßte, was gesungen wird.

Etwas muß ich Ihnen wohl auch noch erzählen, was in die Zeit fällt, als ich mich noch um Konzerte mühte. Eine Freundin nahm mich mit in eine sogenannte offene Singstunde. Es wurden Volkslieder gesungen und gespielt, und das hat mir sehr gut gefallen. Ich singe so gern. Aber dann wurden Volkstänze getanzt. Da wurde ich irre. Kann man heute wirklich noch mit Überzeugung so etwas tun? Die Mädchen trugen fast alle Stilkleider, Sandalen und Reifen im langen Haar; die Männer kurze Hosen und offene Hemden. Dafür habe ich keinen Sinn. Ist das ehrlich? Sie werden natürlich lächeln, aber ich finde, es gehört irgendwie zusammen. Ich war nochmal in einem kleineren Kreise. Es wurde, wie man mir sagte, alte Musik gemacht. Sie war sehr schön. Vor allem hat es mir so gefallen, daß jeder mitmachte, sang oder ein Instrument spielte, und es war eine Musik, in der nicht immer von Liebe und Gefühl die Rede war. Aber ich konnte nicht mit den Menschen mitgehen. In Wirklichkeit sind sie nicht in der Zeit verwurzelt, sie reden nur, empfinden so, wie sie es sich zurecht gelegt haben und wie sie möchten, daß die Welt aussähe; das kann ich nicht. Es wurde viel von Hausmusik gesprochen, daß man in der Familie solche Musik machen sollte. Ich wünschte es mir brennend, ich fühle, daß die Musik, die ich da höre, mir viel geben könnte. Aber wir haben ja heut alle keine Zeit. Und wer hilft uns, sie zu finden? Wir brauchen alle jemand, der ganz auf unserm Boden steht; der nicht in uns zerstören will, was wir lieben und was uns gehört, der das eine und das andere kann, der uns auch den Weg zeigt, in die Musik, die die jungen Komponisten für uns machen. Denn die eine Art von Menschen hat das Leben, aber keine Musik; bei den anderen ist es umgekehrt. Werden sich Menschen, Musiker finden, die uns helfen? Bis dahin müssen wir es selber tun.

S. Nestriepke (Berlin)

VOLKSBÜHNE UND NEUE MUSIK

Wir erbaten vom Sekretariat der Berliner Volksbühne einen Bericht über Eindrücke ihrer Hörer von den Aufführungen Strawinskys und Kreneks in der Berliner Staatsoper. Soweit diese Eindrücke in Zuschriften greifbar werden, sind sie notwendigerweise einseitig, sollen aber trotzdem hier Raum finden. Die Schriftleitung.

Jedes Mitglied der Berliner Volksbühne erhält im Jahr auch zwei bis drei Vorstellungen der Oper am Platz der Republik. Der Spielplan dieser Oper enthielt im verflossenen Jahr mehrere Werke jüngster Komponisten, die allerdings nur hin und wieder in den Vorstellungen für die Mitglieder der Volksbühne erschienen. Gleichwohl brachten diese Aufführungen der Leitung der Volksbühne mancherlei Beschwerdezuschriften, während die Werke älterer Komponisten nur ganz gelegentlich Anlaß zur Klage gaben. Blieb die Zahl der Beschwerdebriefe bei Hindemiths „Cardillac" und bei den drei Krenek-Einaktern noch in engeren Grenzen (wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß immer nur ein Teil der Unzufriedenen sich zu einem Brief an die Volksbühne entschließt), so war sie ganz ungewöhnlich stark nach jenen Abenden, an denen Strawinskys „Ödipus Rex" zusammen mit seiner „Geschichte vom Soldaten" aufgeführt wurde. Dies hat aber seinen Grund, wie der Inhalt der Zuschriften einwandfrei ergibt, weniger in der Musik als im Text und in der Art der Aufführungen.

Gegen „Ödipus Rex" wurde vor allen Dingen eingewandt, daß die lateinische Sprache benutzt werde. Die deutschen Erklärungen des „Ansagers" seien ein unzureichender Ersatz für das Fehlen der deutschen Gesangstexte. Die Aufführung der „Geschichte vom Soldaten" wurde mit den Ausdrücken der stärksten Empörung („Mist", „Kitsch" usw.) belegt, weil das Primitive des Textes und der Bühnengestaltung von den Besuchern völlig mißverstanden wurde. Immer wieder begegnen Wendungen wie die, man hätte „Kasperletheater", „Vorstadttheater" zu sehen bekommen, Aufführungen solcher Art könne man wohl auf einem „Rummelplatz" oder in einer „Kleinstadt" zeigen, aber nicht in einem Berliner Opernhaus. Besonders charakteristisch ist auch folgender Satz: „Ebenso, wie ich als Mensch der heutigen Zeit nicht in Zelten oder Lehmhütten wohnen und Rohfleisch essen will, so wenig befriedigt mich in künstlerischen Dingen eine Rückkehr zu den Uranfängen".

Mit diesen Worten wollte der Briefschreiber vielleicht aber auch schon an der Musik Kritik üben. Tatsächlich erhält in den Zuschriften auch sonst der musikalische Teil manchen Hieb. Nur sind die Urteile hier fast durchweg sehr knapp und allgemein. Es begegnen mehrfach Wendungen wie „grauenvolle, dem musikalischen Empfinden hohnsprechende", „unverständliche" Musik und dergl. Etwas mehr besagt es schon, wenn jemand schreibt, daß ihm die Musik „physisches Unbehagen" bereite, oder wenn ein anderer von „nervtötender" Musik spricht. In einem einzigen Falle läßt sich ein Mitglied ausführlicher über die Vertonung der „Geschichte vom Soldaten" aus. „Strawinsky sucht die Zerrissenheit der Soldatenseele durch die Einwirkungen des Teufels in seiner Musik auszudrücken. Das darf nun aber nicht dazu führen, daß überhaupt kein harmonischer Satz mehr in der Musik enthalten ist und nicht nur jeder einzelne Takt, sondern auch

die Instrumente so gegeneinander disharmonieren, daß das Gehörte nicht mehr als Musik empfunden wird . . . Es ist genau so, als ob uns jemand eine wunderschöne Geschichte in einer fremden Sprache erzählen will und nun staunt, daß wir sie nicht verstehen. Die deutschen und wohl auch viele andere Hirne sind nun mal auf Harmonie eingestellt."

Um zu keinem Fehlschluß zu kommen, ist natürlich immer zu berücksichtigen, daß nur solche Mitglieder einer Organisation Beschwerdebriefe schreiben, die unzufrieden sind; die Zufriedenen melden sich lediglich in Ausnahmefällen. Mit Sicherheit ist anzunehmen, daß die Aufführungen moderner Opern von einem Teil der Volksbühnenmitglieder auch begrüßt wurden. Immerhin läßt die Tatsache, daß bei den Werken jüngster Komponisten ein wesentlich höherer Teil von Besuchern sich beschwerdeführend meldete als bei den übrigen Aufführungen, darauf schließen, daß die moderne Musik unter ihnen noch zahlreiche Gegner hat. Dabei ist aber wiederum auch zu berücksichtigen, daß die Volksbühne jedem Mitglied im Jahr nur zwei oder drei Opern bieten kann; würden die Mitglieder eine größere Reihe musikalischer Aufführungen erhalten, so würde das Gros von ihnen sicherlich gerne bereit sein, gelegentlich auch das Werk eines ganz modernen Komponisten kennen zu lernen.

Götz Grosch (Berlin)

JUGEND UND MUSIK

I.

Wir haben uns, durch freundliche Vermittlung zweier Schulmusiker, an Oberprimaner der Berliner Höheren Lehranstalten gewandt. Der Verfasser dieses Aufsatzes spricht Ansichten aus, aus denen sich der Standpunkt der nächsten Generation zu kristallisieren beginnt. Die Schriftleitung.

1.

Es ist nicht leicht, Gedanken über den augenblicklichen Stand unserer Musik in klare und eindeutige Sätze zu formen, vor allem, wenn man bei der Aufführung jüngster Opern, Kantaten oder Oratorien nur passiv, als Zuhörer, beteiligt ist. Trotz dieser Schwierigkeiten, die sich so in den Weg stellen, will ich versuchen zu zeigen, wie die heutige Jugend zur heutigen Musik steht; denn ein junger Mensch muß sich in erster Linie über die Musik seiner Zeit im klaren sein. Dem einzelnen kann Bach, Mozart oder Schubert tausendmal mehr bedeuten als Schreker oder Strawinsky. Aber für die Gesamtheit unserer Jugend ist die Musik von heute nun einmal das wichtigste. Die Jugend hat ihr gegenüber gewissermaßen die meisten Verpflichtungen. Wenn ich aber eben von Schwierigkeiten sprach, die sich beim Behandeln dieses Themas in den Weg stellen, so ist dies folgendermaßen zu verstehen: Bei einem Werke von Gluck oder Beethoven, das bereits ein oder mehrere Jahrhunderte durch das Sieb der Menschheit hindurchgegangen ist, hat man gewissermaßen eine Garantie dafür, daß sie Leistungen darstellen, die weit über dem gewöhnlichen Durchschnitt stehen, die aufbauend stets neue Werte schaffen. Aber das Werk eines modernen Komponisten hat noch nicht diese Zeitproben überstanden. Man kann sich mit Recht bei seinem Bejahen oder Verneinen unsicher fühlen. Und in diesem Sinne sollen im Folgenden weniger Werturteile gefällt, als dargestellt werden, inwiefern diese Musik etwas anderes, etwas Neues ist und was

für Gedanken sie im Kopf eines Menschen wachruft, der in jeder Weise unvorbereitet an diese Werke herangeht.

Es ist sehr schwer, unzweideutig auszudrücken, was nun das wirklich „Neue“ an der neuen Musik ist. Da ist zunächst, was ihr äußerlich ihr eigenstes Gepräge gibt: die Atonalität. Es ist hier eine von Grund auf neue Art des Musizierens geschaffen, indem man die überlieferten, festen Musikformeln, wie z. B. die Kadenz, fallen läßt. Hieraus entstehen die Dissonanzen, durch die sich die neue Musik ja ihre erbittertsten Feinde zugezogen hat.

Ganz klar wird diese äußere Ungebundenheit an der modernen Melodieführung. Man muß sich eine unendliche Linie mit dauerndem Auf und Ab vorstellen. Was wir gerade hören, ist nur ein kleiner Teil dieser Linie, die irgendwann einmal vor unserem Ohre auftaucht, ein paar Takte lang zu hören ist, und dann wieder verschwindet. So sind die modernen Melodien vollkommen frei und ungebunden dastehende Gebilde, so ungebunden, daß oft zwei vollkommen gleichwertig nebeneinander stehen.

Und dann ist noch eins, worin unsere heutige Musik neue Wege gegangen ist: die Rhythmik, die mit zum großen Teil dazu beiträgt, den modernen Werken ihr eigenes Gepräge zu geben. Vielleicht liegt hier eine Beeinflussung durch den modernen Tanz vor. Denn da sich ja zu jeder Zeit die jeweilige Form der Tänze auf die Musik ausgewirkt hat, so haben wohl auch unsere heutigen Komponisten ihre Anregung durch den modernen Tanz bekommen, wenn sie die Rhythmik als wesentlichen Bestandteil ihrer Werke heranziehen, ja häufig sogar so weit in den Vordergruud stellen, daß sie fast zu einer eigenen Kunstform entwickelt wird.

Diese drei Elemente also, Harmonik, Melodik und Rhythmik sind in unserer Zeit umgeprägt worden, um sie einer neuen Musizierweise einzuordnen. Durch sie hat sich das Wesen der Musik in den letzten dreißig Jahren so grundlegend verändert. Wenn man nun die Frage stellt, wodurch dies geschehen ist, so kann man nur sagen, die Musik hat sich im gleichen Maße verändert, wie sich das Denken und Fühlen der schöpferischen Menschen in diesen letzten Jahrzehnten verändert hat. Und so heftig dieser Satz auch angegriffen wird, so ist doch das Wesen unserer neuen Musik entstanden aus unserem neuen Lebensempfinden, und sie stellt heute etwas dar, das unserer Einstellung gegenüber sämtlichen Dingen der Welt durchaus entspricht. Der heutige Stand der Musik ist nicht hervorgerufen durch die künstliche Überlegung einiger weniger, sondern herbeigeführt durch eine natürliche Entwicklung, die langsam begann und sich in allmählichem Wachstum durchsetzte. Denn so wie sich in einigen Bildern Böcklins der Keim eines neuen Formempfindens bemerkbar macht, so lassen auch einige Musikwerke, die zur Zeit der Jahrhundertwende entstanden, das vorahnen, was später in Strawinsky oder Hindemith. zur Entwicklung kommen sollte. – Allerdings ist hier die Musik etwas das Stiefkind der Menschheit, weil das, was in ihr Neues geschaffen wird, sich stets am langsamsten durchzusetzen vermag. Denn die neue Baukunst z. B., die letzten Endes aus einem gleichen Empfinden entsprungen ist, wird bereits größtenteils anerkannt, während die Musik augenblicklich noch zu kämpfen hat. Sie ist eben von allen Künsten die unzugänglichste und am schwersten zu verstehende. – Vielleicht läßt es sich hieraus auch erklären, daß das Werk eines modernen Komponisten von uns so ungeheuer schwer einzuüben ist, weil wir uns die neuerwachsenen Ideen auf dem Gebiet der Musik selbst noch gar nicht vollkommen erobert haben.

2.

Wovon bis jetzt gesprochen wurde, das bezieht sich eigentlich nur auf das äußere Wesen der heutigen Musik, aber es bleibt noch die Frage nach ihrem inneren Wesen, die wohl doch die wichtigere ist. Vielfach ist hier eine große Beharrlichkeit in der Art des Empfindens festzustellen, indem gar manches aus früheren Epochen in der heutigen Musik wieder auftaucht. Häufig findet man auf einem Programm etwa Hindemith und Mozart verzeichnet. Im ersten Augenblick scheint es verblüffend, aber trotzdem kann solch ein Konzert einen durchaus einheitlichen Eindruck hinterlassen. Denn was diese beiden Musiker in ihren Werken empfinden, kann durchaus dasselbe sein. Nur der Weg, den sie einschlagen, ist ein anderer.

Aber dies ist nicht zu verallgemeinern, und es finden sich genug geistige Strömungen, die in unserer Zeit neu entsprungen sind, in der Musik wieder. Da hört man zunächst überall das Schlagwort „sachlich", das im Grunde genommen unsere Zeit richtig kennzeichnet, nur daß es so viel und häufig im schiefen Sinne gebraucht wird, ist falsch. Und es gar in der Musik überall zu gebrauchen, ist ein gewagtes Experiment. Weniger leicht mißverständlich wird es, wenn man für das Wort „sachliche Musik" ein anderes einsetzt: „objektive Musik". Das eigentümliche Wesen des Schaffenden ist in gewissem Sinne an seinem Werk zunächst nicht beteiligt. Er setzt, um einfachste Beispiele zu wählen, das Maschinenstampfen oder die Dinge, die ein Ozeanflieger mit sich nimmt, in Musik. Ein wirkliches Kunstwerk aber entsteht erst dann, wenn sich eine große Persönlichkeit mit ganzer Hingabe einsetzt und dem Begonnenen im Innersten sein eigenes, starkes Wesen verleiht. Hierdurch haben unsere schaffenden Musiker eine große Verantwortung auf sich genommen, denn es besteht die Gefahr, daß sie sich auf den rein konstruktiven Teil ihrer Werke beschränken und ihre Persönlichkeit darüber zu kurz kommt.

Es ist bis jetzt wohl noch nicht klar zu erkennen, ob es in unserer Zeit einen Musiker gibt, der diese doppelte Aufgabe in ähnlicher Weise zu lösen vermag, wie es vor zweihundert Jahren einst Bach vermochte. Wenn dies nicht der Fall sein sollte, so ist hier der Punkt, wo die Arbeit unserer ganzen Generation, über die „beruflichen" Musiker hinaus einsetzen muß, um durch ihr starkes Gesamtwollen und -können Menschen aus ihrer Mitte hervorzubringen, die diese Aufgabe erfüllen. Erst dann werden die Wege, die bereits eingeschlagen sind, ihre innerste Berechtigung erhalten. – Aber vor diesen beiden letzten Sätzen steht ja ein „wenn", und wir wollen in die Wirklichkeit zurückkehren. Um noch einmal auf das zurückzugreifen, was vorhin über objektive Musik gesagt wurde: in den Musikwerken der letzten Epochen schilderte man seine eigenen Gefühle, Kämpfe und Erregungen, oder man schilderte Eindrücke, die man empfangen hatte, indem man sie so darstellte, wie man sie nach einiger Zeit in seiner Erinnerung wiederfand. In dieser Beziehung also ist unsere Musik äußerlicher, neutraler geworden. Hierdurch aber sind die grundlegenden Bedingungen dafür gegeben worden, daß sie wieder ein Allgemeingut wird und daß sie dazu beitragen kann, unser äußerlich und innerlich so unsagbar zersplittertes Wesen zu einem einheitlichen und zielsicheren Wollen zu erziehen. So hat die neue Musik eine große soziale Bedeutung gewonnen, die in letzter Zeit ganz bewußt gefördert wird. Namhafte Komponisten, z. B. Hindemith und Weill, schreiben viele ihrer Werke für Schulen und Schüleraufführungen. Und die Jugend ergreift fast instinktiv in ihrem Ringen nach Neuem diese Musik, weil sie fühlt, daß

hier etwas geschaffen ist, auf dem sie späterhin weiterbauen kann. Andererseits aber findet sie eben in diesen Musikwerken und in ihrem gemeinsamen Aufführen das Mittel, um zu einer Einheitlichkeit des Strebens zu kommen, die sie befähigt, größere Kulturgüter aufzubauen, als es in der augenblicklichen Zeit geschieht.

Zum Schluß soll noch auf einen Zug hingewiesen werden, der durch unsere gesamte heutige Musik geht, den viele nicht eingestehen wollen oder gar verleugnen: die Romantik in unserer Zeit. Man braucht nur, um ein Beispiel zu nehmen, auf das kürzlich uraufgeführte Oratorium von Weill hinzuweisen, der „Lindbergflug", ein Werk, das von vornherein darauf angelegt war, die Romantik und das Gefühl vollkommen auszuschließen. Nachher kommt aber ein Gespräch des kühnen Fliegers mit dem Schneesturm und den Wolken vor. Ist dies denn nicht romantisch gedacht? Aber es ist keine unnütze oder den Menschen aufreibende Romantik, sondern sie ist kühler, gedämpfter geworden und gerade so stark, wie sie der Mensch zu seinem Menschsein notwendig braucht.

So sind also im großen und ganzen neue Wege beschritten, die wir anerkennen und bejahen wollen und können. Doch müssen wir uns darüber klar sein, daß die moderne Musik noch im Werden begriffen ist. In ihrer künftigen Entwicklung aber wird sie schwere Hindernisse erfahren durch unsere ungesunden und unnatürlichen Zeitverhältnisse, vor allem auf wirtschaftlichem und politischem Gebiet. Hoffen wir, daß Menschen dasein werden, die stark genug sind, ihrem Ziel unbeirrt entgegenzustreben.

II.

Aus weiteren Zuschriften geben wir noch Bruchstücke der folgenden wieder. Der Verfasser, Werner Mensch, war bis vor kurzem Oberprimaner einer Berliner Oberrealschule. Die Schriftleitung.

Wir, die junge Generation, sind wie die Jugend immer, geneigt, das Neue, das Ringen um den neuen Stil zu begrüßen. Wir können als Kinder unserer Zeit am ehesten Verständnis für die Schöpfungen der heutigen Geisteswelt aufbringen. Wir brauchen uns nicht erst vom Altgewohnten auf das Heutige umzustellen.

Die neue Musik hat gleichsam konzentriertere, stärkere Ausdruckskraft, da sie nicht durch alte Gesetze behindert wird. Ihre Sprache ist direkter; schon ein, zwei Takte geben klare Eindrücke; sie malt in kräftigeren Farben. Das Gefühl des Komponisten spricht knapp und prägnant zu uns: diese Musik hat eine epische Art. Wir erleben starke Gefühlsausbrüche des Schaffenden unmittelbarer und erhalten tiefe Eindrücke. Eine Musik muß nicht unbedingt schön und angenehm klingen, um packen zu können, wie ja auch in der Dichtung das Tragische, ja Häßliche und Gemeine uns zu erschüttern vermag.

Die neue Musik ist nicht plötzlich entstanden. Ich glaube eine allmähliche Entwicklung zu erkennen. Wagner z. B. hat schon ganz andere, freiere Klangfärbungen als die Klassiker; Mussorgski folgt ihm. Dann kann man diese Reihe fortsetzen bis zu den Modernsten: Strawinsky, Hindemith, Weill.

Von Krenek kenne ich die Oper „Jonny spielt auf". Sie ist der Versuch, den Jazz, der leider tief in unser Geistesleben eingedrungen ist, zu kultivieren, eine ernsthafte Musik daraus zu machen, ihn so in vernünftige Bahnen zu lenken. Und dieser

Versuch ist Krenek wohl gelungen. Das Thema ist der Sieg des Jazz über die europäische Kulturmusik. Die ganze Musik und Instrumentation hat Jazzcharakter; Saxophone werden ausgiebig verwendet.

Diese Oper ist wohl der einzige ernsthafte Versuch geblieben, den Jazz in die wirkliche Kunst einzufügen. Der Jazz mag dort bleiben, wo er hergekommen ist, im Tanzsaal. Und auch dort ist er in der letzten Zeit schon nicht mehr so häufig zu hören.

Ähnlich wie „Jonny“ ist die „Dreigroschenoper“ von Weill, ein heiteres und leichteres Werk mit vielen Tänzen und Songs, die sehr hübsch, aber leider etwas sentimental sind. Diese Songs haben einen ganz typischen Charakter: ein scharf rhythmischer, erzählender Teil, der mich an ein Melodrama erinnerte, und diesem folgt ein mehr melodischer, aber rituahähnlich eintöniger. Dieser Wechsel ist das Reizvolle an ihnen.

Von Hindemith kenne ich ein Klavierstück. Das liegt mir noch fern; ich verstehe es nicht ganz. Es ist zu kühl, zu nüchtern; mehr Stil als Musik.

Das ist überhaupt die Gefahr, daß man sich zu weit in Stil und Formfragen verliert und das wirkliche Wesen der Musik vergißt. Aber die Möglichkeit zur großen Entwicklung hat unsere neueste Musik.

Magarete Radler (Berlin)

GESPRÄCH ÜBER HAUSMUSIK

Eine weitere Zuschrift führt uns in dem Zusammenhang der vorigen Aufsätze in den Kreis der Familie.

Die Schriftleitung.

Man erzählte mir, daß in Ihrem Hause viel musiziert würde. Komme ich nicht heute gerade zur rechten Zeit?

Ja, uns stören auch niemals solche Zuhörer, die voraussetzen, daß unser Kreis keine konzertmäßigen Darbietungen bereithält, sondern fast immer vom Blatt musiziert. Zuweilen stellen wir zwar einen Plan auf, wenn wir größere Kammermusikwerke bewältigen wollen, und dann übt jeder seine Stimme vor, damit technisch schwierige Stellen nicht zum Ärgernis werden. Die Freude wächst selbstverständlich bei gründlicher Durcharbeitung.

Müssen denn nicht alle Mitwirkenden schon sehr fortgeschritten sein?

Nein, es gibt schon so einfache Sätze, besonders bei den alten Meistern, daß auch Anfänger mit gutem Mut daran gehen können, z. B. hat Händel sehr leichte Kammersonaten geschrieben und bei Bach . . .

Bach sagen Sie, an den trauten wir uns doch früher nie heran!

Den Mangel haben wir aber auch lange büßen müssen! Die klare Struktur selbst der bescheidensten Sätze wirkt bildend auf das naive Formempfinden und erhält den Geschmack gesund. Niemals hätten wir in der Jugend unsere Zeit mit „Salonstücken“ vergeudet, wenn wir frühzeitig Bachsche Suiten gekannt hätten, die unseren technischen Fähigkeiten entsprachen.

Die „Salonstücke" waren aber doch auch schön! Wie gern haben wir die „Petersburger Schlittenfahrt" vierhändig gespielt! Sie „ging" erst richtig, als ich sie mit meiner Schwester hundertmal gepaukt hatte.

Bei demselben Aufwand von Energie hätten Sie schon die 6 Brandenburgischen Konzerte von Bach miteinander einstudiert, und dann hätten Sie bei einer gelegentlichen Aufführung dieser Werke mit Orchester einen Genuß an der ausgewogenen Verteilung der Themen auf die einzelnen Instrumente gehabt. Aus diesem Grunde nur spielt man Bearbeitungen, sonst hält man sich beim häuslichen Musizieren lieber an Original-Kompositionen. Sie sind den Klangmöglichkeiten des Instrumentes angepaßt und beanspruchen nie wesensfremde Tonwirkungen, die ja doch nur in der Einbildung bestehen. Unwahrhaftigkeiten dieser Art können bei kindlicher Musikausbildung den Klangsinn zerstören. Das Ohr muß sauber unterscheiden lernen: es darf nicht genügen, Melodielinien festhalten zu können, die Farbe des Tones, wie sie z. B. bei Streichern und Holzbläsern verschieden auftritt, soll erkannt werden. Am besten übt sich das, wenn daheim möglichst viele Instrumente gespielt werden, dadurch schärft sich auch der Sinn für Klangstärke.

Wer wird sich nun entschließen, Blasinstrumente spielen zu lernen, wenn es nicht gerade Flöte sein kann?

Mit ein wenig Zureden erreicht man auch das, und meine kleinen Freunde haben es später nie bereut; denn grade, wenn das Ohr dafür geschärft worden ist, finden die jungen Musikanten selbst heraus, daß z. B. das 7. Klaviertrio von Mozart und das 4. Klaviertrio von Beethoven viel schöner von der Klarinette als von der Geige klingt, wie das die Komponisten auch gewünscht haben.

Ich habe nun gerade immer alles am liebsten auf der Geige gehört, auch das „Ave Maria" von Schubert!

Das gehört nun leider schon lange zum eisernen Bestand der Leierkästen.

Ja, da haben Sie recht, es ist Volksmusik geworden!

Volksmusik? Darunter verstehe ich aber doch etwas ganz anderes! Wir wollen heute auch Volkslieder singen, das kann nämlich jeder mit gesunden, unverbildeten Stimmitteln. Am liebsten haben wir die ganz alten, die jetzt zum Glück wieder in jedem guten Liederbuch stehen. Wir haben aus dem „Spielmann" gesungen, doch die reichste Auswahl bringt der „Musikant" von Jöde. Unwillkürlich hat sich daraus die Freude am Landsknechtliedersingen entwickelt. Noch heute greift unser Lautenschläger nie zu seinem Instrument, ohne die mittelalterlichen Kraftgesänge anzustimmen. Sie werden heute merken, wie man sich wohl fühlt bei einem Liede wie: „Die Trummen, die Trummen" oder „Und unser Liebe Frauen vom kalten Bronnen".

Ich sehe hier überall auf den Pulten Haydn und Mozart aufgestellt. Wenn Sie die klassischen Werke so sehr pflegen, müssen Sie doch die modernen Kompositionen schrecklich finden!

Das trifft nicht zu. Der „Mensch von heute", der doch in jedem von uns sein Beispiel gefunden hat, verlangt auch nach dem Ausdruck durch die „Musik von heute". Mit wahrer Gier stürzten sich unsere Streicher auf „Das neue Werk", das hauptsächlich Kammerquartette und -quintette von Hindemith bringt. Seltsamerweise hielt die Begeisterung nicht lange bei der Musikantengruppe an; denn mittels des Ohres schien uns

keine Kontrolle möglich. Uns allen bleibt es ein Rätsel, weil uns der Name Hindemith eine Fülle von großen Eindrücken im Konzertsaal zurückruft. Wir beschieden uns nach dem Spiel mit der Feststellung, daß auch Beethoven seinen Zeitgenossen Nüsse zu knacken gab, und wir werden uns deshalb nicht vor dieser Aufgabe drücken. Sie soll einen Teil unserer Arbeit beim häuslichen Musizieren bilden, besonders weil wir wissen, daß gerade Musiker wie Hindemith die alten Meister um Bach als wesensverwandt empfinden.

Julius Goldstein (Berlin)

PROLETARISCHE MUSIKERZIEHUNG

Der Verfasser, Leiter der städtischen Jugend- und Volksmusikschule, Berlin-Prenzlauer Berg, stellt auf unsern Wunsch einige Erfahrungen zusammen, die er in seiner Arbeit gemacht hat Er berichtet im ersten Teil über seine Musikarbeit mit Erwachsenen, im zweiten Teil über die Arbeit mit Kindern. Er läßt dabei die Hörer nach Möglichkeit selbst sprechen. Die Schriftleitung.

1.

1. „Hätte Musik für mich schon einen ernsten und faßbaren Inhalt, so würde ich nicht Schüler der Volksmusikschule. Ihn gerade will ich hier suchen."

Mit diesen Worten motivierte ein junger Arbeiter seine Anmeldung in der Volksmusikschule und hat damit sich und uns vor die Frage gestellt, die die Ernsthaftesten unseres engsten Arbeitskreises bewegt. –

2. „Bevor ich hierher kam, hörte ich einen Musikkurs, in dem unsere kritische Stellung zur Musik durch Vorspiel und darauf folgendes Gespräch entwickelt wurde. Seitdem ich praktische Musiklehre betreibe, ist es mir klar, daß der Hauptsinn musikalischer Arbeit garnicht in der Entwicklung einer kritischen Stellung zur bestehenden Literatur liegt, sondern im Wecken der elementaren musikalischen Kräfte, die zweifellos in jedem Menschen vorhanden sind und deren sinnvolle Entwicklung ihn von innen her Musik finden läßt.

Ein Gespräch, das den Geist falsch verstandener „Jugendbewegung" gegen den eines scheinbar nüchterner der Wirklichkeit gegenüberstehenden proletarischen Hörers stellt.

3. A.: „Singen aus Freude am Singen ist das Höchste und muß der Mittelpunkt unserer Arbeit sein."

B.: „Nein, das gemeinsame Singen kann wohl ab und zu Ausgangspunkt und Anregung sein, aber im Mittelpunkt unserer Arbeit kann keine Sache stehen, die wir um ihrer selbst willen tun, wie das Singen um zu singen."

A.: „Alles andere ist dagegen nüchtern."

B.: „Ich bin in diesem Falle für das, was Sie nüchtern nennen, weil es meine Kräfte entwickelt und gegen das „Erlebnishafte", weil es keine Entwicklungsmöglichkeiten in sich trägt."

A.: „Keine Arbeit kann so sehr Ausdruck der Zusammengehörigkeit sein, wie gemeinsames Singen."

B.: „Die Arbeit muß das Ohr für die Unterscheidung echter Zusammengehörigkeit von der einer falschen Illusion schärfen. Die Arbeit an dir selber muß dahin führen, im gegebenen Moment die entwickelten Kräfte denen zur Verfügung zu stellen, zu denen Du gehörst. Musik, von irgend welchen Ideologien genährt, übertönt die Wirklichkeit und kann daher nicht die Musik derer sein, die ihr „Ohr" erziehen, damit es die ernsten Forderungen der Wirklichkeit „höre".

Diese drei Äußerungen schienen mir besonders mitteilenswert, weil sie zuerst die Richtungslosigkeit der heutigen Laienmusik kennzeichnen, was den am ernsthaftesten am Problem Anteilnehmenden besonders fühlbar ist. Weil sie weiterhin die Forderung aufstellen, von Grund auf, über die Entwicklung der sicherlich in jedem Menschen

ruhenden Bindungen zur Musik, also „von innen her“ neu aufzubauen. Und weil schließlich in dem mitgeteilten Gespräch zweier typischer Vertreter des proletarischen Hörerkreises gezeigt ist, wie die erst im Anfang stehende, auf die elementaren Grundlagen sich beziehende Musiklehre von allen Seiten her durch vage Ideologien bedroht ist, die wohl zu rascher Verbreitung, aber ebenso zur Verdunkelung ernsthaft sachlicher Arbeit führen.

2.

Einige Erlebnisse aus meiner Arbeit mit Kindern städtischer Kinderhorte und der städtischen Jugendmusikschule Prenzlauer Berg.

1. „Moderne“ Methode, aber mechanisch und äußerlich an die Kinder herangebracht.

Ein zehnjähriger Junge, der sicherste Musiker eines unserer Kinderhort-Orchester, kommt mit der Schulzensur „Musik: Mangelhaft“ in den Hort. Auf unsere Verwunderung darüber erklärt der Kleine – wir kennen ihn als „unseren Musikenthusiasten“ – der Lehrer brächte ihnen verflixte Sachen bei, die seiner Meinung nach mit Musik nichts zu tun hätten. Es stellt sich heraus, daß mit den „verflixten Sachen“ die „Tonika Do“-Handzeichen gemeint sind.

Der Fall regt mich an, in der nächsten Jugendmusikschulstunde, an der die Interessierten aus den Kinderhorten auf eigenen Wunsch teilnehmen, die Frage der Handzeichen aufzurollen.

Über die Hälfte der 25 anwesenden Kinder kennt Handzeichen, aber sie werden so mechanisch beherrscht wie die Notenzeichen. Die Kinder witzeln bezeichnenderweise: „Mensch, det bejreifste wol, det de ihn uff „do“ an de Knospe riechen läßt“. Das klingt gewiß nicht sehr freundschaftlich und von der Sache eingenommen. Wir begeben uns zuerst widerstrebend an die Klärung unserer Frage und sind bald in einem für alle Beteiligten anregenden Spiel begriffen: zeichnerische Darstellung der uns bisher gut bekannten Tonfunktionen an der Tafel, dann b e g r i f f l i c h e Darstellung und schließlich Darstellung durch Geste und Handgeste. Aus der Fülle der Vorschläge seien nur erwähnt die Handzeichen mit beiden Händen. Auf „do“ schlagen die beiden Fäuste aufeinander, auf „mi“ bleibt rechts die „Do“-Faust („weil do ja auch im Ohr bleibt“), links wird eine Geste gemacht, „als wenn's de schwebst“.

Ich möchte noch sagen, daß Heinz mit der Bemerkung: „Wenns weiter nischt is!“, blitzartig den Zusammenhang der „verflixten Sachen“ mit der ihm angeborenen Musikalität begriff.

2. Die echt kindliche, unumwundene Ablehnung einer pseudoliterarischen Einstellung zur Musik.

Das Kinderorchester eines Hortes wünscht, nachdem es eine zeitlang improvisatorisch musiziert hatte, ein „richtiges Stück“ zu spielen.

Ich bringe Noten mit und erkläre am Schluß einer für alle Teile anregenden Arbeitsstunde: „Das eben gespielte Stück hat Mozart mit elf Jahren komponiert“. Statt erwarteter bloßer Bewunderung gab das Anlaß zu der Bemerkung: „Wenn er det wirklich alleene jemacht hat, muß et lausig schwer jewesen sind“.

Es wird, trotzdem ich den dazugehörigen Tonfall nicht notieren kann, wohl klar, wieviel natürliche Nähe des Kindes zum Kinde (hätte eines der anwesenden Kinder das

Stück komponiert, die Bemerkung hätte ebenso gelautet) und wieviel ehrliche Achtung vor dem Grade der vorliegenden Leistung hier ausgedrückt ist.

Ein anderes Mal sagte ich Kindern in ähnlicher Situation: Dieses schöne Stück ist von Schubert. Zufällig war das in der Zeit der Schubertfeiern.

Darauf aus einer Ecke die Frage: „Det war wol der Berühmteste?" Aus einer anderen Ecke die Entgegnung: „Beethoven ist sechs Mal berühmter". Darauf wieder das erste Kind: „Na, und von wem ist „Der Tod und das Mädchen" und „Sah ein Knab . . . ?" (Reminiscenzen aus der Schubertfeier am Tage vorher). Das andere Kind: „Glaubst Du, Beethoven hat nischt komponiert?"

Durch die Lächerlichkeit dieses Streites um die Bedeutung der verschiedenen Namen (denn weitere Bedeutung hatten „Schubert" und „Beethoven" für diese Kinder nicht) wurde uns bewußt, was sich in der allen aus der Seele gesprochenen Bemerkung ausdrückte: „Ach, wat! Von Schuberten oder Beethoven, det ist janz ejal. Wir machen Musik, weil et Stimmung macht."

Roman Gruber (Leningrad)

DER MASSENHÖRER UND SEINE EINSTELLUNG ZUR MUSIK

Es besteht bis heute noch das Vorurteil, daß nur eine kleine Anzahl auserwählte Fachmusiker ihr Urteil über Musik aussprechen dürfen; „Musik für Eingeweihte" – erklären hochmütig die Anhänger dieser Ansicht. Dieses musikalische „Priestertum", konsequent durchgeführt, führt unvermeidlich zu einer Kastenabgeschlossenheit, zu einer Trennung von der lebendigen musikalischen Umgebung. Das Ergebnis ist, daß eine solche musikalische Berufskunst erstarrt, konserviert und verfettet, bis zu dem Augenblick, wo sie zur Seite geschoben wird von einer durchbrechende Woge frischer Musikpraxis.

Der musikalische Professionalismus muß natürlich die breiten Massen vorwärtsführen nicht stehen bleiben auf dem verhältnismäßig niedrigen und unbeweglichen Durchschnittsniveau des musikalischen Bewußtseins dieser Hörermassen, dabei aber auch scharf auf ihre Ansprüche aufpassen. Nur in diesem Falle ist ein fruchtbares, organisches Durchdringen der Musikkultur auf der festen Basis der breiten, öffentlichen Unterstützung möglich. Es ist tröstend, daß in der letzten Zeit dieser Standpunkt immer mehr die allgemeine Anerkennung erkämpft; die mächtige Woge der deutschen Jugendbewegung, der bezeichnende Umschwung musikalischer Schöpfung (Hindemith) in der Richtung der selbsttätigen Hausmusik und endlich das Problem des Laienhörers in der musikalischen Presse – äußerst rechtzeitig von „Melos" aufgestellt – das sind die charakteristischen Symptome, die das Gesagte hinsichtlich des Musiklebens des Westens bestätigen.

Diese Behauptung ist aber noch mehr zutreffend in Bezug auf das Musikleben in USSR. Das ist auch natürlich, da gerade bei uns die laufenden Aufgaben der kulturellen Revolution und des Aufbaus einer neuen Musikkultur ein in seinem Ausmaß noch nie

dagewesenes Problem aufgestellt haben: Millionen von frischen, von der Musikkultur noch gänzlich unberührten Arbeiter- und Bauernmusikkonsumenten zu erfassen. Es ist klar, daß für die Berufsmusiker dieses Problem nicht lösbar ist. Der einzige Weg ist Anregung der Selbsttätigkeit, sowohl passiver (Musikhören), wie auch aktiver (Singen, Spielen, Bildung von selbsttätigen Chor- und Orchestervereinigungen usw.), unter der engsten Mitwirkung von Fachmusikern. Diese dürfen allerdings die musikalischen Ansprüche der von ihnen geleiteten breiten Schichten nicht unterdrücken und ihnen nicht ihre Ansichten aufdrängen, sondern müssen das musikalische Niveau vorsichtig heben. Um das zu verwirklichen, wurde es vor allem notwendig, möglichst genau zu klären, was dem Massenhörer in der Musik bekannt und angenehm ist, wie er überhaupt Musik aufnimmt, und was er über sie denkt und spricht.

Vor 1½ Jahren hat das Institut für Erforschung der Musik am Staatl. Kunsthistorischen Institut eine Reihe von systematischen Beobachtungen über die Massenhörer (hauptsächlich Arbeiterhörer) vorgenommen, indem es mit Absicht besonders kontrastierende Pflegestätten der Musik wählte: das Arbeiterkulturhaus (Außenbezirk), die Kammermusikgesellschaft, die Philharmonie und die Staatl. Akad. Oper – im Zentrum Leningrads. Die Erforschung wurde durch eine Kombination verschiedener Methoden ausgeführt, um eine gegenseitige Kontrolle zu haben. Als Ergebnis haben wir reichliches Material erhalten in Form von selbstgeschriebenen Umfragen, aufgeschriebenen Gesprächen, sowie Angaben über die äußerliche Beobachtung des Auditoriums während der Vorführung.

Es hat sich herausgestellt, daß das Material nicht nur die Reaktion des Nichtmusikers auf Klangarten (Gesang, Geige, Cello, Klavier), Musikarten (Volkslied, Oper, Instrumentalmusik), auf einzelne Komponisten, auf das Einführungswort charakterisiert, sondern auch ein interessantes Material schafft für die Erforschung des musikalischen Aufnahmeprozesses bei einem wenig kultivierten und musikalisch nicht entwickelten Typus des Hörers.

Im vorliegenden Aufsatz machen wir den Versuch, die kurze Summe eines Teiles des Materials zu geben, das bei den im Jahre 1929 im Arbeiterkulturhaus organisierten Konzerten des Kammermusikensembles (russische und ausländische Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts) gesammelt wurde. Es scheint uns, daß das Material zur Erforschung eines solchen Massenhörers, der von Musik noch fast unberührt ist, für den wesentlichen Leser nicht nur prinzipiell, sondern teilweise auch praktisch von Interesse ist.

Zunächst einige Worte über die soziale Lage unseres Auditoriums. Es waren durchschnittlich: Arbeiter 34%, Studierende 27%, Angestellte 21%, in dieser Zahl Berufsmusiker nicht mehr als 1–2%. Umso interessanter war es, wie ein solch unvorbereitetes Auditorium, zum Drittel aus Handarbeitern bestehend, auf das Gehörte reagierte. Wir beginnen mit der allgemeinen Einstellung und werden sie dann allmählich differenzieren.

Die Ergebnisse sind im ganzen sehr erfreulich. Die Arbeiter zeigten, obwohl sie am wenigsten mit Musik zu tun haben, eine starke musikalische Aufnahmefähigkeit. Übrigens klagen sie nicht selten über die Schwierigkeit, manchmal auch über die Unverständlichkeit der Musik. Hier ist es bezeichnend, daß die Hörer nach weiteren Konzertbesuchen selbst eine Entwicklung an sich konstatieren, besonders wenn dabei noch

Einführungsworte und Erklärungen gegeben wurden – die Wichtigkeit dieser beiden Momente wird einstimmig bezeugt.

Die Einstellung des Massenhörers zur Frage „ernster" oder „leichter" Musik, dieser beiden für ihn scheinbar grundlegenden Kategorien ist verschieden. Es ist falsch anzunehmen, daß die Einstellung zur ernsten Musik negativ sei, wie viele noch meinen. Meist ist der Massenhörer zu ihr positiv eingestellt (natürlich, wenn sie nicht allzu schwer aufzunehmen ist), bittet aber, sie mit leichterer Musik zu wechseln. Das Verlangen nach „Mannigfaltigkeit" spielt überhaupt eine große Rolle. Unter anderem merken wir, daß es besonders viele Freunde leichterer, lustiger Musik unter den Studierenden und den Leuten aus technischen Berufen gibt: offenbar spielt hier der Grad der Müdigkeit im Augenblick des Hörens eine Rolle, die physiologische Unmöglichkeit, ernste Musik aufzufassen, was ja doch nicht leicht ist. Eine Hörerin rät, ernste Musik „nur an den Feiertagen zu geben; werktags aber, wenn man nach der Arbeit müde ist, will man etwas Leichteres und Lustigeres".

Es wird aber auch eine entgegengesetzte Erscheinung beobachtet – ein vorwiegender Antrieb zur ernsteren Musik. Solche Erscheinungen sind nicht einzeln und nicht nur unter den Vertretern intelligenter Arbeit, sondern auch unter den nicht vorbereiteten Arbeitern vorhanden. „Mein Wunsch ist, daß möglichst mehr ernste Sachen gespielt werden" . . schreibt ein Druckereiarbeiter. „Nur ernste Musik verschafft mir Genuß . . . andere will ich nicht hören."

Der Arbeiter ist vorwiegend für das Volkslied und überhaupt für folkloristische Musik interessiert. Die Angestellten dagegen neigen mehr zu „Opernarien und Duetten", sowie zur symphonischen Musik. Dann folgt bei den Arbeitern die Operette, bei den Angestellten eine weniger bestimmte, aber ungefähr analoge Kategorie „leichter Musik". Weiter folgt bei den Arbeitern „Revolutionsmusik", verschiedene Arien und Duette, Chöre, an letzter Stelle der Jazz. Dagegen steht bei den Angestellten an der letzten Stelle das Volkslied.

Die Neigung zur Vokalmusik, besonders zu den Opernarien und Ensembles ist natürlich leicht verständlich. Eine bedeutende Rolle spielt das Vorhandensein eines Textes, da „die Worte helfen, die Stimmung des Komponisten zu begreifen", wie ein Hörer schreibt; noch wichtiger erscheint die dramatische Grundlage, die sich während des Hörprozesses offenbart. Das bestätigt sowohl der Riesenerfolg der „Rusalka" (Wassernymphe) von Dargomischsky, die auch, wie Zuschriften beweisen, Personen mit einer ausgesprochenen Neigung zur leichteren Musik ergreift. Besonders bezeichnend ist die Meinung eines Steindruckereiarbeiters, der mit der Musik nach seinen eigenen Worten wenig bekannt ist: „Die „Rusalka" hat mir sehr gefallen; es ist das erste, was ich aus allen vorher gehörten Opern verstanden habe; nach der Musik habe ich die ganze Handlung erfaßt" – eine Formulierung, die den anspruchsvollsten Verteidiger des Musikdramas befriedigen könnte.

Die Ergebnisse der Umfrage nach bevorzugten Komponisten geben folgendes Bild: 1. besondere Vorliebe für die unmittelbar gehörten Autoren (Liszt, Chopin, Grieg), 2. allgemeine Sympathie aller sozialen Gruppen, aller Altersgruppen, sowohl Männer, wie

auch Frauen, für Tschaikowsky, obwohl in keinem der erforschten Konzerte Werke von ihm gespielt wurden und die Möglichkeit eines unmittelbaren Einflusses der gehörten Musik also ausgeschlossen war. Offenbar macht auch auf den heutigen, frischen, aus der Revolution hervorgegangenen Hörer die Musik von Tschaikowsky stärksten Eindruck. 3. Nach Tschaikowsky kommen – ungefähr in dieser Folge – die Namen von Glinka, Dargomischsky und Beethoven. 4. Schwache Neigung zu Bach, Schumann und Schubert. Merkwürdig ist es, daß der Name Wagners überhaupt fehlt. Dafür ist der Wunsch, Musik von heute zu hören, nicht selten.

Übrigens gibt es auch Ausnahmen, die sich mit jedem Konzert vermehren. Wir meinen vor allem die Hörer mit einer erwachenden Neugier. Sie erbitten nicht nur gewohnte, „geliebte" Musik, sondern auch Werke von wenig bekannten Komponisten. Manche suchen Bekanntschaft mit der Musik „verschiedener Völker". So z. B. ein Eisenbahnarbeiter, der bis zum Jahre 1928 keine ernste Musik hörte: „Möchte gern Musik verschiedener Völker hören, besonders tatarische, jüdische, armenische, chinesische und japanische." Dieselbe Neugierde ist auch in dem nicht seltenen Wunsche zu sehen, „russische Nachrevolutionskomponisten" zu hören.

Diese bewußteren Hörer, suchen in der Musik eine Reflexion der Revolutionsereignisse: „nur ernste Musik, die den zu erlebenden Kampf ums neue Leben versinnlichen hilft, verschafft Genuß", oder: „mir gefällt mehr die Revolutionsmusik, die ergreifend und erregend ist."

Die Umfragen nach dem Verhältnis des Hörers zum Werke selbst ergeben vor allem, daß auch Musik komplizierter Struktur (die aufgeführte Kammermusik war ja schließlich eine solche) vom Massenhörer ohne besondere Vorbereitung aufgenommen werden kann, und eine ganze Reihe von Aussagen geht von Arbeitern aus, die ernste Musik zum ersten Mal gehört haben.

Die motivierten Antworten verbinden meist diese oder jene Einstellung zur Musik mit den Begriffen „Verständlichkeit" und „Bekanntschaft". Da diese Momente sich in einer gegenseitigen Abhängigkeit befinden, so behandle ich sie gleichzeitig (der erste Begriff ist eine Funktion des zweiten). Wir bekommen folgende logische Kette: es gefällt das, was verständlich ist; verständlich ist das, was bekannt ist (und umgekehrt). Häufig kommt die negative Einstellung zu einem Werk nur deswegen vor, weil man nicht mit ihm bekannt ist und man es nicht versteht; es wird dadurch eine zu starke Spannung des Aufnahmeapparates des Hörers hervorgerufen; dagegen erscheint bekannte Musik gerade dank ihrer Gewohnheit leichter für die Auffassung und ist darum angenehm. Übrigens erklären sich die dringenden Bitten, etwas Bekanntes und Verständliches zu geben, auch dadurch, daß eine große Kategorie von Menschen jeder sozialen Klasse und jeder Musikeinstellung (sogar Komponisten) aus Personen besteht, die, passiv und unbeweglich, nur zu gewohnten Musikeindrücken geneigt sind und die allem widerstreben, was neu ist. Einen anderen, scheinbar entgegengesetzten, in Wirklichkeit aber analogen Typus bilden Hörer, die bereit sind, jede Musik aufzunehmen: als Ursache erscheint schließlich dieselbe Unbeweglichkeit und das Fehlen eines eigenen Kriteriums („Alles gefällt").

Als Ergebnis dieser Gedanken haben wir immerhin eine ziemlich einheitliche Vorstellung über das Profil des nichtmusikalischen Hörers einer der größten Massenmusikkulturstätten Leningrads bekommen. Dieselben Untersuchungen sind bei uns auch über die Auditorien der Kammermusikgesellschaft, der Philharmonie und der Operntheater vorhanden. Doch hat bei uns der neue Massenhörer natürlich eine grundsätzliche Bedeutung. Aber auch außerhalb dieser Bedeutung schien es uns beachtenswert, zu zeigen, daß ein solcher Hörer, musikalisch unvorbereitet und wenig kultiviert und dabei meist der Musik ganz fern stehend, beste Musikstücke nicht nur positiv, sondern manchmal auch begeistert auffasst, indem er sich in der zuweilen komplizierten Musik schnell zurechtfindet. Das bedeutet, daß wir die kolossale sozial-organisierende und Kulturmacht der Musik noch lange nicht genug geschätzt haben, und daß der Massenhörer viel mehr Aufmerksamkeit verdient, als man ihm bis jetzt schenkte.

Die Übertragung besorgte Emanuel Lew.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

LAIENMUSIK

Vor kurzem erschienen zwei umfangreiche Liedersammlungen: Fritz Jödes „Frau Musika, ein Singbuch fürs Haus" (Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin) und das vierbändige von der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch herausgegebene „Volksliederbuch für die Jugend" (Peters, Leipzig). Beide Bücher wenden sich an den größten Abnehmerkreis: an die Schule und an das Haus. Wenn man sich ihnen gegenüber nicht mit einer engen Kritik der Stoffauswahl und der Bearbeitungsfrage begnügt, so stößt man hier sofort auf einen größeren Fragenkreis: die Laien- und Dilettantenmusik überhaupt. Er wächst über die rein musikalische Perspektive hinaus und zwingt zu einer allgemeinen Stellungnahme; ihr Ziel ist das Problem: Musik und Volk.

1.

Man kann zweifeln, was man in diesem Zusammenhang unter Volk zu verstehen hat, welche Teile des Volkes sich überhaupt mit Musik beschäftigen und mit was für einer Musik. Um dieser Frage näherzukommen, muß man von der Situation um die Jahrhundertwende ausgehen. Die Wurzel der romantischen Hausmusik ist das Bürgertum. Die Verflachung der Hausmusik entspricht der Entwicklung der Romantik selbst: an die Stelle der Kinderszenen von Schumann treten auf der einen Seite Paraphrasen aus Parsifal „für kleine Hände" und die zweite Rhapsodie Liszt „in vereinfachter Bearbeitung", auf

der anderen flachste Operetten- und Salonmusik. Die Hausmusik gibt im allgemeinen den Maßstab preis, den sie an einzelnen Stellen in der Kultur des Streichquartetts noch aufrecht erhält. Sie verliert sich in die Nachahmung des Virtuosen oder berauscht sich an der völlig heterogenen Empfindungswelt des Musikdramas.

Diese Art der Hausmusik ist ein Teil der bürgerlichen Musikpflege überhaupt: sie entspricht dem traditionellen Betrieb der großen Abonnementskonzerte mit einem prominenten Solisten, ebenso wie den großen oratorischen Veranstaltungen der Chorvereine. Hier hat sich in der Nachkriegszeit durch die Zuwanderung breiterer Massen, die sich den bürgerlichen Traditionen vortrefflich angepaßt haben, das Bild kaum verändert.

In der Hausmusik freilich haben Radio und Grammophon das aktive Musizieren erheblich verdrängt. Die Zahl derjenigen, die gewohnheitsmäßig Klavier spielen lernen, ist (auch aus materiellen Gründen) erheblich zurückgegangen. Immerhin konnte durch dies alles die Freude am eigenen Musizieren nicht erstickt werden. Dabei entsteht aber immer deutlicher eine Scheidung: auf der einen Seite verharrt die Hausmusik in der Stagnation, in der sie sich seit einem halben Jahrhundert befunden hat; auf der anderen Seite ist ein Suchen nach Neuem, nach Verbindung mit der Gegenwart. Aber hier fehlt einstweilen nicht nur der Weg, sondern auch der Stoff. Denn die neue Musik hatte erst in wenigen Einzelfällen einen Zugang zur Hausmusik gefunden.

2.

In dieser Richtung liegen Jödes „Frau Musika" und das „Volksliederbuch für die Jugend". Diese beiden Bücher stehen am vorläufigen Ende einer Entwicklung, die im Vergleich zu der eben beschriebenen bürgerlichen Hausmusik als Gegenstoß aufgefaßt werden muß. Er setzte in der Jugendmusikbewegung auf schmaler Plattform an, durchdrang in hohem Maße die Formen der Schulmusik und gelangte über sie von der entgegengesetzten Seite, wie vorher in der Romantik, ins Haus. Denn während Hausmusik dort ein individualistisches Sichversenken des Einzelnen war, handelt es sich hier durchweg um gemeinsames Musizieren. Hausmusik ist jetzt ihrer Gesinnung nach Gemeinschaftsmusik oder sollte es wenigstens werden.

Um dieses Ziel zu erreichen, gab es zwei Wege: der Hausmusik alte, meist polyphone Sätze zuzuführen oder einstimmige Volkslieder chorisch und mit Instrumenten zu bearbeiten. Beide Publikationen ruhen auf diesen Möglichkeiten. Jödes Buch ist einheitlicher und klarer in der Tendenz. Seine Bearbeitungen sind im ganzen sauber und von Qualität; dies konnte ihm um so eher gelingen, als er sich auf einen kleinen Kreis ihm gesinnungsmäßig verbundener Mitarbeiter stützte. Die größeren Dimensionen und besonderen Ziele des Staatlichen Liederbuchs bedingten einmal eine Fülle neuen, teilweise sehr wertvollen Materials, andererseits entstanden (besonders da man alle prominenten Autoren als Bearbeiter herangezogen hatte) neben manchen guten Sätzen andere, deren gekünstelte Technik kein Verhältnis zum Volkslied findet.

3.

Es ist nun die Frage: welche Kreise werden von dieser Musik erfaßt? Wo liegt der Sinn dieser systematischen Erziehungsarbeit? Zweifellos bedeutet sie eine starke

Klärung und Reinigung des musikalischen Geschmacks für eine kommende Generation. Vielleicht kann das Einleben in alte Polyphonie eine Brücke zum Verständnis einer heutigen oder künftigen Musik werden – vielleicht aber liegt in der Tatsache, daß es sich lediglich um alte Musik handelt, doch eine Täuschung, die zum reinen Historizismus führt.

Der Gefahr, daß Musik auf diese Weise zum bloßen Bildungserlebnis wird, steht freilich das andere Moment gegenüber, daß mit all dieser Musik notwendigerweise die Freude am aktiven Musizieren verbunden ist, die immer eine Mehrheit zusammenschließt. Hieraus erwächst die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik. Sie ist auf kleiner Basis das Ziel der Jugendmusikbewegung. Der Staat aber, der Schule und Jugendmusik in seinen Schutz nimmt, möchte durch die gemeinschaftsbildende Kraft das Volk in seiner Gesamtheit erfassen.

Hier liegen die Grenzen jeder Musik. Wir zweifeln, ob es ihr in unserer Zeit überhaupt noch möglich ist, von sich aus eine Volksgemeinschaft zu bilden. In dieser Zeit, in der es um ganz andere Dinge geht und in der Musik als Kunst für die weitesten Schichten des Volkes weder wichtig noch lebensnotwendig ist. Dieses (an sich typische) Verhältnis mag in früheren Zeiten bei einer anderen Schichtung der Gesellschaft nicht bedenklich gewesen sein – heute aber, wo die Masse als politischer Faktor entscheidend ist, entsteht daraus eine Problematik, deren Ausmaß und Richtung einstweilen noch unübersehbar scheinen.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

Eberhard Preußner (Berlin)

STAAT UND SCHALLPLATTE

Wie es in allen allgemein-musikalischen Fragen Aufgabe und Pflicht des Staates ist, die einzelnen, auseinanderstrebenden Kräfte zu sammeln, zu organisieren und die Basis für eine gesunde, der Allgemeinheit Nutzen bringende Entwicklung zu schaffen, so ergibt sich aus der gleichen Situation auch der Schallplatte gegenüber eine Beziehung des Staates zur Produktion. Dieser Einflußnahme des Staates sind selbstverständlich Grenzen gesetzt; sie kann nicht auf das gesamte Gebiet der Schallplattenproduktion, nicht auf die eigentliche „Geschäftsplatte", die Unterhaltungs- und Tanzplatte ausgedehnt werden, sondern muß sich in erster Linie auf die sogenannte „Kulturplatte" beschränken. Der Kulturplatte aber gilt die ganze Aufmerksamkeit; denn sie muß eines der wirksamsten Kampfmittel gegen den musikalischen Schmutz und Schund sein, sie wird ein wertvolles Hilfsmittel auf dem Wege zu einer breiten musikalischen Volkserziehung bedeuten. Gegenwärtig ist es noch so, daß die Schallplatten-Industrie in der Hauptsache nur mit der (auch kitschigen) Unterhaltungsplatte rechnet; mit ihr wird das Geschäft gemacht. Die Kulturplatte wird von den Firmen aus gewissen Repräsentationsrücksichten und aus

Konkurrenzgründen in sehr beschränktem Umfange herausgebracht. Das Verhältnis, das A. Coeuroy und G. Clarence in ihrem ausgezeichneten Büchlein Le Phonographe für Frankreich angeben, wo auf 1 Unterhaltungs- 2 Kunstplatten kommen sollen, gilt sicher nicht für den deutschen Markt.

Immerhin ist auch für Deutschland eine gewisse Veränderung bemerkbar. Mit der fortschreitenden technischen Verbesserung der Aufnahme wächst auch das ernsthafte künstlerische Interesse an der Schallplatte. Kreise, die bisher abseits standen, nehmen wachsenden Anteil; das sind vor allem die Musikpädagogen und die ausübenden Musiker.

Bedingung für die Herstellung und das Durchsetzen einer brauchbaren Kulturplatte ist die Aufstellung und Durchführung eines einheitlichen Planes. Mit dem Konkurrenzkampf und dem Gegeneinanderwirtschaften darf die Kulturplatte nicht belastet werden. Die Stelle, die zur Zusammenfassung der Kräfte berufen ist, ist der Staat. Es fehlt ihm (leider) die Möglichkeit, die Kulturschallplatte in eigene Produktion zu nehmen, und er darf andererseits auch nicht einer einzelnen Firma das Monopol für staatlich begutachtete Schallplatten übertragen. Was ihm bleibt, ist nur der Versuch der Zusammenfassung der Schallplattenindustrie für diese kulturellen Fragen.

Die Schallplattenfirmen müssen sich an den Verhandlungstisch setzen, um über ein einheitliches Programm zu beraten. Der Zustand, daß dieselben Chorplatten, dieselben Schulplatten von Electrola, Deutsche Grammophon, Lindström, Homocord etc. hergestellt und nun mit dem gleichen Hinweis auf die kulturellen Belange vertrieben werden, ist auf die Dauer untragbar. Was der Unterhaltungsplatte nichts schadet – dieses Über- und Gegenangebot, diese verwirrende Gleichzeitigkeit der Werke und Stoffe – das muß für die Verkaufsmöglichkeit der Kulturplatte schädigend wirken.

Welche Platten fallen unter den Begriff „Kulturplatte"? 1. Lehrplatten, d. h. Platten, die musikalischen Form- und Werkunterricht vermitteln. 2. Beispiel-Platten, in erster Linie musikgeschichtliche Platten, die in Originalbesetzung dargeboten werden und eine moderne Musikalische Beispiel-Sammlung darstellen. In diese Sammlung gehören selbstverständlich Musteraufnahmen moderner Werke; denn die Eignung der Schallplatte zur Verbreitung und zum Studium moderner Musik ist noch nicht im entferntesten ausgenutzt.

Wer sind die Kreise, auf die die Kulturplatte eingestellt sein muß? Die Schule, die Chordirigenten, die Chorsänger, die Privatmusiklehrer. Hierbei wird man mehr als bisher soziologische Gesichtspunkte berücksichtigen müssen und bei der Lehrplatte nicht nur an Hochschulen, sondern auch an Dorfschulen zu denken haben.

Welche Platten fallen nicht unter den Begriff Kulturplatte? Alle die Kunstplatten, die opernhafte oder konzertmäßige Formen in das Haus tragen wollen. Die Kurzoper fürs Heim, das Schallplattenkonzert, sie sind nicht Kulturplatten im strengen Sinne.

Vor einer Überschätzung der Kulturplatten ist gewiß zu warnen. Die überragende Stellung, welche rein unterhaltende Tendenzen in der gesamten mechanischen Musik einnehmen, kann ihnen niemals genommen werden. Auf der anderen Seite ist die Kulturplatte nur die Ergänzung des aktiven lebendigen Unterrichtes.

Soll die Kulturplatte ihre Aufgabe erfüllen, so muß von den Firmen gefordert werden: Ausschalten des reinen Geschäftsstandpunktes, des Konkurrenzkampfes und der Sonderreklame. Zum Thema Reklame sei folgende Zwischenbemerkung eingeschaltet: die

„Electrolisierung" der Berliner Philharmonie (an jedem Sitzplatz ein Electrola-Schild!) ist eine Art der Reklame, die wir uns verbitten müssen. Gegen gute Reklame ist gewiß nichts einzuwenden, gegen schlechte und geschmacklose aber alles.

Die Forderung an die Musiker lautet: unter Leitung einer staatlichen Stelle einen Plan für die Kulturplatte ausarbeiten und dann nach einem gemeinschaftlichen Plan an die Ausführung herangehen. So wie es jetzt zu werden droht, daß jeder prominente Pädagoge und Musiker seine Kulturplatte auf den Markt wirft, kann nichts Ersprießliches geschaffen werden.

Die Schritte zu einer Zusammenfassung der Schallplattenfirmen für die kulturelle Arbeit sind seit einiger Zeit in die Wege geleitet. Die Pädagogen in der Schule und im Privatunterricht warten auf dieses neue Lehrmaterial, die Musikbüchereien beginnen Schallplatten-Archive einzurichten . . . überall begegnet man lebhafter Nachfrage nach einer brauchbaren Kulturplatte. Dem Staat, der der berufene Musikorganisator in der modernen Zeit ist, sollte es gelingen, gemeinsam mit der Industrie und den Fachmusikern Richtlinien für eine künstlerisch wertvolle und in der Volksbildung verwendbare Schallplatte auszuarbeiten.

Frank Warschauer (Berlin)

SCHALLPLATTENARCHIVE

Die Schallplatte ist im Laufe der letzten zwanzig Jahre wichtigstes Material für Studien verschiedenster Art geworden. Man denke nur an die vergleichende Musikwissenschaft, die ohne die Schallplatte überhaupt nicht denkbar ist, und an die Sprachforschung, die jetzt erst in die Lage versetzt wurde, das gesprochene Wort mit allen Eigenheiten der Aussprache, der Wortmelodie etc. festzuhalten, und dadurch eine neue Basis gewonnen hat. Wenn es sich hierbei um wissenschaftliche Aufgaben im engeren Sinne handelt, so ist ebenso auf den Schallplattenaufnahmen, die von den Industrien der ganzen Welt herausgebracht werden, ein ungeheures Material an musikalischen und sprachlichen Werten der allerverschiedensten Art enthalten.

Wenn man ferner bedenkt, daß sich das Gebiet der Schallplattenaufnahme mit dem Maß der technischen Vervollkommnung ständig erweitert, und daß hier mit jedem Jahr eine musikalische Dokumentensammlung von größerer Bedeutung entsteht, so wird man erkennen, wie wichtig es sein müßte, über alle wesentlichen in der Welt vorhandenen Schallplattenaufnahmen eine Übersicht zu haben. Dies wäre natürlich leicht möglich, wenn deren systematische Ordnung in ähnlicher Weise erfolgen würde, wie es bei Büchern in den großen Bibliotheken sämtlicher Länder geschieht. Daß etwas Derartiges existiert, ist eigentlich selbstverständlich; und es ruft einiges Erstaunen hervor, wenn man bei Nachforschungen nach dieser Richtung feststellen muß, daß bisher nur Ansätze zu solchen Schallplattenarchiven vorhanden sind, die einen kleinen Teil dieser umfassenden Aufgabe lösen.

Das bekannteste von diesen Instituten ist das jetzt der Berliner Staatlichen Bibliothek angegliederte Lautarchiv, das unter der Leitung von Professor Doegen steht.

Hier sind nur Aufnahmen gesammelt, die in dem Institut selbst gemacht worden sind, und zwar zum Teil in technisch recht unvollkommener Weise. Die Musikaufnahmen stammen größtenteils aus der Kriegszeit. Damals waren in den Gefangenenlagern tattächlich Menschen fast aller Rassen und Völker vertreten, und was man von ihnen an Originalmusik der betreffenden Völker erfassen konnte, wurde auf der Schallplatte festgehalten. Der größere Teil dieser Lautbibliothek aber umfaßt reine Sprachaufnahmen, wie überhaupt das Sprachliche hier im Vordergrund steht. Unabhängig davon existiert die wertvolle Sammlung von Aufnahmen exotischer Musik, die von Hornbostel und Schünemann zusammengestellt wurde, und sich teils im Psychologischen Institut der Universität, teils an der Hochschule für Musik befindet. Hierbei handelt es sich durchweg um Aufnahmen, die in technisch höchst primitiver Weise nach dem alten Edisonverfahren auf Walzen fixiert sind. Weitere Sammlungen existieren in Hamburg, Wien, Köln etc.

In allen diesen Archiven wird die Produktion der Schallplattengesellschaften überhaupt nicht erfaßt, sondern es handelt sich immer um die jeweils von den betreffenden Instituten hergestellten Aufnahmen. Dabei ist die Schallplattenproduktion zu einem beträchtlichen Teil für die vergleichende Musikwissenschaft von allergrößtem Wert. Denn die großen Konzerne produzieren keineswegs nur für Europa und Amerika, sondern auch für alle anderen Länder und Erdteile, speziell auch für Asien. So besitzt zum Beispiel der Lindströmkonzern im ganzen 48 Fabriken, wovon nicht weniger als 22 in Japan und China sind. Die Schallplatte ist in Persien, in Arabien, in Java, im fernen Osten nicht weniger beliebt als hier. Und es ist nur zum Teil europäisch-amerikanische Musik, die dort eindringt, zum anderen ganz beträchtlichen Teil wird die Originalmusik der betreffenden Länder auf Schallplatten festgehalten, und man findet dabei alle Zwischenstufen von dem wirklich Echten bis zu dem durch schlechte europäische Einflüsse vollständig Verfälschten. Gerade diese letzteren Platten sind aber gewiß in bestimmtem Sinne ebenfalls von dokumentarischem Interesse; es ist mehr als kurios, die Vermengung europäischer und asiatischer Musikelemente zu studieren, etwa an Schallplatten, auf denen amerikanische Schlager in der Gesangsmanier der Ostasiaten vorgetragen werden.

Dieses ganze ungeheure reiche Material ist praktisch unzugänglich. Denn obwohl ein beträchtlicher Teil der betreffenden Platten in Deutschland gepreßt wird, so ist es doch nur in Einzelfällen möglich, solche Platten zu erhalten, und man muß dabei vollständig auf eine systematische Auswahl verzichten.

Erst ganz neuerdings hat sich innerhalb der Schallplattenindustrie die Einsicht durchgesetzt, daß dieses Material unbedingt zugänglich gemacht werden muß. So entsteht auf dem Programm der neu geschaffenen Kulturabteilung des Lindströmkonzernes die Herausgabe einer Sammlung „Stimmen der Völker“, die von dem Leiter der Abteilung, Ludwig Koch, zusammen mit Professor Hornbostel vorgenommen wird. Gleichzeitig bereitet die Kulturabteilung auch einen Gesamtkatalog der Lindströmproduktion vor, der erstaunlicherweise bis jetzt ebenfalls nicht existiert hat.

Aber eine derartige Archivarbeit bleibt noch vollständig auf den betreffenden Konzern beschränkt. Derartige Aufnahmen werden aber auch von anderen Firmen hergestellt, so zum Beispiel die sehr interessanten Schallplatten mit ostasiatischer Musik

von der Firma „His masters voice". Besonders bemerkenswert sind ferner die Aufnahmen amerikanischer Negermusik von den amerikanischen Firmen Vocalion und Okeh.

Diese ganze ungeheure musikalische Dokumentensammlung, die bereits existiert, kann natürlich praktisch erst fruchtbar werden, wenn sie an irgend einer Stelle konzentriert ist. Es handelt sich dabei offensichtlich um eine Aufgabe, die nur international zu lösen ist; es wäre dringend zu wünschen, daß sie einmal in Angriff genommen würde. Man hat sich im Völkerbund bereits jetzt mit Problemen dieser Art beschäftigt; wie es heißt soll in Genf ein internationales Lautarchiv geschaffen werden, das aber wiederum nur eigene Aufnahmen oder solche der ihm angeschlossenen Institute sammeln könnte. Hiermit ist zwar ein erster Schritt getan – aber das genügt noch nicht. Notwendig ist die Gründung umfassendster internationaler Schallplattenbibliotheken. Wie kann sie erfolgen? Man kommt hier wieder zu einem ähnlichen Resultat wie so häufig bei technisierter und industrialisierter Musikwiedergabe: man wird den Gesetzgeber zu Hilfe rufen müssen. Die größte der zuletzt entstandenen Buchbibliothek der Erde, die in Washington, ist auf sehr einfache Weise dadurch geschaffen worden, daß jedes Buch, welches auf das amerikanische Copyright reflektiert, in einem Pflichtexemplar an die „Kongreßbücherei" gesandt werden muß. Eine ähnliche Verbindung des Urheberrechtes mit dem Archivwesen wäre auch für die Schallplatte jedenfalls ohne Schwierigkeiten möglich. Das Wichtigste wäre wahrscheinlich zunächst einmal, daß der Staat Räume hierfür zur Verfügung stellt, denn dann würden die großen Schallplattenkonzerne sicher sehr rasch bereit sein, ihren Teil an dieser wichtigen Arbeit zu leisten. Selbstverständlich müßte auch eine staatliche Schallplattenproduktion, von deren Notwendigkeit an anderer Stelle die Rede ist, in entsprechender Weise angegliedert werden. Erst die Schaffung solcher umfassenden Schallplattenarchive würde die Voraussetzung schaffen, daß sich die kulturellen Konsequenzen der Schallplattentechnik vollständig durchsetzen.

MUSIKLEBEN

Hanns Gutman (Berlin)

ZEITSCHAU

Nichts könnte die Desorganisation des Berliner Musikbetriebes schlagkräftiger bezeugen als jene zwei Mitteilungen, die in den letzten Tagen des Jahres 1929 den Redaktionen der Tageszeitungen auf den Tisch geflattert sind: die Weigerung des Sängers Schützendorf, seine angestammte Rolle in der Staatsoper zu spielen, und die stolze Botschaft der Herren Rotter, sie würden im nächsten Herbst ein eigenes Operntheater eröffnen und dort zunächst ein Werk von Wagner in großer Besetzung zelebrieren. (Nach dem bewährten Grundsatz: mal was Neues!) Nun, Herr Schützendorf ist, indem er seinen Teufel im „Schwanda" im Stich ließ, in des Teufels Küche geraten. (Die kleine Rolle – ich bitte Sie!) Man hat ihn, ein in neunjähriger, guter Arbeit verdientes Mitglied, fristlos entlassen. Er wollte eben lieber verdienendes Mitglied eines Operettenkonzerns als verdientes Mitglied der Preußischen Staatsoper sein. Das inte-

ressiert uns nur, insofern es typisch ist. Aber es ist durch und durch typisch. Und nicht minder typisch ist die Nachricht aus dem Hause Rotter, auch wenn sie sich inzwischen als unrichtig herausgestellt hat. (In London übrigens hat sich, unter der Leitung des Sir Thomas Beecham, eine Gesellschaft zur Gründung einer ständigen englichen Oper konstituiert. Das ist national gemeint, gegen das Prinzip der deutschen und italienischen Stagione in England gerichtet und durchaus begreiflich. Betreffs der Resultate freilich wird einige Skepsis erlaubt sein.)

Desorganisation im Musikbetrieb? Aber wir wären ungerecht, fügten wir nicht sogleich hinzu, daß sie anderswo, daß sie an den Sprechbühnen ebenso spürbar ist. Was dem Schützendorf billig ist, sollte auch der Bergner teuer zu stehen kommen. Und doch liegt der Fall hier anders. Frau Bergner ist für ihren Direktor die Seele des Geschäftes. In einem ausschweifend langweiligen Stück (das allerdings, wie behauptet wird, durch die Übersetzung grausam entstellt sein soll) ist sie die einzige Attraktion: sie macht sich, so hoch sie auch bezahlt wird, bezahlt. Aber plötzlich vergeht ihr die Lust – wobei es wieder unerheblich ist, ob die Unlust Tonfilm oder einfach schlechte Laune heißt – sie bleibt zuhause, und der Direktor mag zusehen, wo er mit seinem Budget bleibt.

Aber an dem Größenwahnsinn der Prominenten sind die Theaterleiter mitschuldig. Sie haben ihn, wenn nicht gar gezüchtet, so mindestens geduldet. Sie haben in der Erkenntnis, daß man mit Künstlern immer noch mehr Geld verdienen kann als mit der Kunst, diesen ungeheuerliche Freiheiten zugestanden. Den ich rief, den Ungeist, werd ich nun nicht los. Sie haben den Star, und jetzt beginnen ihnen trotzdem die Augen aufzugehen. Was nun?

Man wird zugeben müssen, daß die Überschätzung der Schauspieler mit der Minderwertigkeit der Schauspiele nah zusammenhängt. Ein Stück wie das „Seltsame Zwischenspiel“ des Amerikaners O'Neill würde, ohne die Faszination des Namens Bergner, mit allgemeinem Kinnbackenkrampf im Zuschauerraum enden. Die technische „Neuerung“ dieses Stückes ist der innere Monolog, der auf der Bühne aber zum äußeren werden muß, ein ganz und gar episches Kunstmittel, das bei Joyce, bei Virginia Woolf, jetzt bei Döblin zu einer höchst interessanten Konstellation des Romans geführt, aber auf dem Theater nichts zu suchen hat.

Dramaturgische Hilflosigkeit ist, in ganz anderer Weise, auch ein Merkmal des Hamsun-Schauspieles „Vom Teufel geholt“. So weltenweit es auch an Kunst dem O'Neill überlegen ist, ein stichhaltiges Werk ist es auch nicht. Es ist ein Vorwand für Reinhardt, den Schauspieler noch einmal in allen Farben seiner selbstherrlichen Pracht glänzen zu lassen. Ein Triumph des gut gespielten Theaters, aber von gestern! Und wie wenig ist doch der Dichter Hamsum von gestern! Doch in diesem Undrama sind nur die Figuren von Hamsum und bisweilen das, was sie reden. Ein epischer Stoff, auf 4 Akte verteilt, ist eben noch kein Schauspiel. Triumph der Prominenz, Niederlage der Dichtung. Hätten wir ein großes Arsenal von gültigen Werken, nie wäre der Hochmut der Schauspieler, denen eigentlich nur eine sekundäre Funktion zusteht, so ins Ungemessene gestiegen.

Dagegen die nicht mehr seltenen Abende, an denen es um die Sache geht. Stücke, die bei geringem Kunstwert aktuelle und somit brennende Bedeutung haben. Sie können

des Stars entraten, denn sie verfügen über Besseres: über ein Ensemble von Begeisterten. Der Erfolg der Gruppe junger Schauspieler erklärt sich so. Er ist berechtigt genug, aber man darf ihn nicht überschätzen, solang er auf den Einzelfall beschränkt bleibt. Aber die heute noch unwahrscheinliche Behauptung, das Theater sei für die Stücke und nicht für die Mimen da, wird sich durchsetzen. Diesen Optimismus bestätigte kürzlich die „Affäre Dreyfus" in der Volksbühne. Die Wirkung war gewiß eher die eines Plakates als eines Gemäldes. Ist das ein Einwand? Es ist keiner. Hier ist eine gute Sache einem nicht versnobten Publikum mit Handgreiflichkeit vorgetragen worden. Und wie herrlich ist die Aufmerksamkeit dieser Zuschauer, ihre Fähigkeit, sich beeindrucken zu lassen. An diesem Abend sah ich zum ersten Mal, was in unseren zivilisierten Gegenden nicht gewöhnlich ist: ein Publikum, das nicht nach ästhetischen Wertungen, sondern nach Sympathie und Antipathie seinen Applaus verteilt. Der Schuft Esterhazy fand ein kühles Haus vor, so gut er auch dargestellt wurde; aber nach Zolas großer Rede, nach dem anständigen Verhalten Piquarts schwoll der Beifall zur Kundgebung an. Er galt wirklich der Sache und nicht der Eitelkeit irgend eines Herrn X.

* * *

Über dieses so wichtige Thema, über das politische Theater stritt vor dem Berliner Mikrophon der Kritiker Ihering mit Herrn Hussong, aber er hatte schlecht kämpfen, denn sein Gegner focht mit Argumenten, die zwar heftig, aber von Sachkenntnis nur selten getrübt waren. Mit der Phrase der „Menschlichkeit" (ausgerechnet Herr Hussong!) kann man die sachlichen Feststellungen Iherings wahrhaftig nicht widerlegen. Bei dieser Gelegenheit enthüllte sich wieder die Fragwürdigkeit solcher Zwiegespräche überhaupt. Stehen die Partner auf gleichem Boden, so läuft ihre Unterhaltung auf einen dialogisierten Vortrag hinaus; sind sie hingegen auf getrennten Planeten wohnhaft, wie die Herren Hussong und Ihering, der eine im trauten Plüschstübchen, der andere in der Wirklichkeit, so werden sie ewig aneinander vorbei sprechen. Immerhin hat Ihering seinem Mitredner mit wünschenswerter Deutlichkeit gesagt, daß er den altbewährten Grundsatz aller Rückschrittler: „ich kenne die Ansicht meines Gegners nicht, aber ich lehne sie ab" – für verächtlich hält.

* * *

Wohin man blickt, überall tobt die Reaktion, und überall bedient sie sich der gleichen kindischen Beweisgründe. Das Schlimme ist nur, daß noch die dümmste Behauptung, im Brustton der Überzeugung vorgebracht, ihre Anhänger findet. Da hat auf dem Volkskunstkongreß in Rom Herr Mascagni (Gott weiß, wer gerade ihn zum Hüter der musikalischen Tradition legitimiert hat) sich auf die Kanzel geschwungen und mit dem Pathos eines neuen Savonarola einen Sturmangriff gegen die gesamte moderne Kunst, italienische wie ausländische, Musik wie Malerei, geritten. Seine goldenen Worte, die an blindwütiger Geistlosigkeit nicht zu überbieten sind, kann man jetzt in einem erfreulich aggressiven offenen Brief von Casella nachlesen. Wüßte man nicht aus Berichten, daß diese Rede stürmisch bejubelt worden ist, man könnte über sie nur herzhaft lachen. So aber ist sie ein Anlaß, erneut auf die Gefahren der reaktionären Phraseologie hinzuweisen. Unsere Leser sollen auch ihr Vergnügen haben, ich zitiere ein paar Sätze:

„Die heutige Jugend kennt die Museen nicht und besucht sie auch nicht, aber sie läuft zu allen Ausstellungen gegenwärtiger Kunst; sie geht nicht ins Theater und flieht die Konzertsäle, wenn die Programme keine Kunst der Gegenwart enthalten, aber sie füllt die Lokale, wo die ohrenzerreißende Musik des Jazz erklingt; sie erhebt die Augen nicht vor den Palästen, mit denen vom 14. bis zum 18. Jahrhundert die großen Städte Europas geschmückt wurden, aber sie betrachtet und bewundert womöglich sogar jene schmutzigen rachitischen Hütten des neusten Stiles . . . . Ja, es ist wahr: die Künstler des 20. Jahrhunderts haben gesiegt. Aber ihr Sieg bedeutet nichts anderes als die Thronerhebung des Häßlichen, des Grotesken, des Lächerlichen, des Unmoralischen."

So begreiflich Mascagnis Schmerz darüber ist, daß die Zeit fortschreitet und die Tantièmen für „Cavalleria rusticana" zurückgehen, so unbegreiflich scheint es, daß man ihm gestattet, seine privaten Gefühle öffentlich abzureagieren und damit eine ganze Nation zu blamieren. Wenigstens hat Casella ihm jetzt die gebührende Antwort erteilt.

Mascagni wird mit seinem Redeschwall nicht das mindeste erreichen: die neue Kunst wird bestehen, soweit sie etwas taugt, und soweit sie wertlos ist, wird sie auch ohne seine gütige Mitwirkung zu Fall kommen. Ebenso erfolglos dürfte auch die Bemühung einer Gesellschaft sein, die in Amerika soeben zur Bekämpfung des Jazz gegründet worden ist. Was für ein unsäglich komisches Beginnen, würdig des großen Don Quichote, gegen eine mißliebige Kunstrichtung mit Geldmitteln vorzugehen! Der Jazz, dessen maßlose Überschätzung übrigens heute nur noch im gegnerischen Lager zu finden ist, wird dieser Gesellschaft mit Banjo und Trompeten heimleuchten, zumal sie nur lumpige 600000 Dollars als Kampffonds für ihren Feldzug bereitgestellt hat. So billig sind wir denn doch nicht zu haben!

Heinrich Strobel (Berlin)

BERLINER OPERNWIRRWARR

I.

Eine Berliner Opernkrise besteht seit Jahren. Durch Walters Rücktritt kam sie zuletzt in ein akutes Stadium. Jetzt haben wir den Fall Schützendorf, und wieder bricht die öffentliche Diskussion aus. Am zweiten Weihnachtsfeiertag sollte Schützendorf im „Schwanda" in der Staatsoper singen. Aber Schützendorf sang seine einträglichere Partie in „Hotel" Stadt Lemberg" bei den Rotters. Darauf wurde er fristlos entlassen.

Natürlich handelte der Generalintendant richtig. Wo soll das Institut hinkommen, wenn schon die Sänger zweiten Grades mit Starallüren auftreten? Man hat Mühe genug, die wirklichen Stars für ein paar Monate, für ein paar kassenmäßig schlechte Monate festzuhalten. Die Zugkräftigsten sind sowieso schon zur Operette abgesprungen und für die Oper verloren (Tauber, Bohnen).

Tietjen erklärte, daß er in Zukunft eine zwischen Oper und Operette geteilte Tätigkeit seiner Mitglieder nicht mehr dulden werde. Auch da handelte er richtig. Denn die Serienoperette der Rotter und Charell, bei denen die Hauptrollen mit Opernkanonen (oder solchen, die dafür gelten) besetzt sind, ist eine ernste Gefahr für den an sich schon brüchigen Berliner Opernbetrieb geworden. Aber Tietjen setzt sich in seinen Instituten nicht durch. Während die Intendanz Schützendorfs Mitwirkung beim „Schwanda" verlangt, sagt Kleiber, er käme schon ohne Schützendorf aus. Dieser beruft sich jetzt auf diese halbe Zusage.

2.

Der Fall Schützendorf an sich ist unwichtig. Aber er ist ein Sympton für die Verhältnisse an den Berliner Opern. Darum ist er interessant. Einer arbeitet gegen den andern. Die drei Opern bilden eine Arbeitsgemeinschaft. Sie zeigt sich darin, daß Blech in Charlottenburg dirigiert, daß die Sänger an den verschiedenen Bühnen auftreten. Aber damit ist das Zusammenarbeiten erschöpft. Im Stillen wischt einer dem anderen etwas aus, wo er nur kann. Im vorigen Jahr war es möglich, daß ein prominentes Mitglied der Städtischen Oper am Rundfunk gegen die „Hoffmann"-Inszenierung bei Kroll sprach, die es garnicht gesehen hatte.

Der Generalintendant mag den guten Willen haben. Aber die Entschlußkraft, die Entschiedenheit geht ihm ab. Er mag die straffe Organisation wollen. Aber nur Desorganisation sieht man. An Weihnachten mußten der Sachs in „Meistersinger" und der Radames in „Aida" aus Dresden bezogen, nur damit diese Repertoirevorstellungen steigen konnten. Der Generalintendant ist unsichtbar. (Zeitweise hieß es, es gäbe ihn überhaupt nicht.) Er hat Sprechstunden für Mitglieder, aber in Wahrheit kann man ihn nur schwer erwischen. Geheimdiplomatie, Verwischungstaktik wird an der Staatsoper getrieben.

3.

Das Blatt hat sich schnell gewendet. Noch vor einem Jahr war Kroll heftig umstritten. Jetzt steht es außerhalb der Diskussion. Jetzt wird es allgemein als das einzig produktiv arbeitende Operntheater Berlins bezeichnet. Auch die Gegner erkennen seine Existenzberechtigung an. (Ein paar unter ihnen bleiben natürlich unbelehrbar. Auch die muß es geben.) Es könnte bei Kroll vieles noch besser sein. Gerade in dieser Saison ist man etwas schlapp geworden. Aber es wird künstlerisch gearbeitet. Auch das weniger vorwärts Weisende hat Gesicht. Ein Beweis dafür die jüngste Einstudierung der „Verkauften Braut" unter Zemlinskys anfeuernder Leitung, mit der zauberhaften Novotna als Marie.

Über die Städtische Oper ist an dieser Stelle oft genug gesprochen worden. Sie ist die überflüssigste von den drei Berliner Opern. Man schleift ein Repertoire durch, dem von Zeit zu Zeit durch Stargastspiele Lichter aufgesetzt werden. Dann singt Maria Ivogün die Rosine im „Barbier" mit einem indiskutablen Partner wie Herrn Bötel. Desorganisation. Man spielt Mark Lothars „Tyll", man spielt den „Tenor" von Dohnanyi. Dann erscheinen die „Gezeichneten". Jeder weiß, daß sie eine tote Sache sind. Aber sie werden gegeben, Gott weiß, aufgrund welcher Beziehungen. Jetzt kündigt man Giordanos „Fedora" an, einen veristischen Reißer von anno 98. Der dritte Giordano innerhalb eines Jahres in Berlin. Eine mittlere Begabung wird zu einer Zeit, in der sie sich längst überlebt hat, durch die Berliner Opern künstlich hochgepäppelt. Desorganisation.

4.

Die Oper Unter den Linden verdient eine Sonderbetrachtung. Sie arbeitet jetzt bald zwei Jahre im neuen Haus. Zuerst hieß es: wir müssen die alten Vorstellungen in das neue Haus einpassen. Wir haben noch nicht freie Hand. Man wartete ab. Das „Einpassen ins neue Haus" bestand meist darin, daß man alte Einrichtungen mit dem neuen Apparat zu modernen Schaustücken aufpumpte. Die Bühne mußte in jeder Vorstellung spazieren fahren, entweder von links nach rechts oder von oben nach unten.

Gab das Libretto keine Möglichkeit dazu, so erfand man eben eine. Ich denke an „Mona Lisa“, wo sich die Bühne mit einem Mal zu bewegen anfing, ich denke an den kleinen Rutscher zu Beginn der „Schönen Helena“. Es war nicht viel, aber sie bewegte sich. Während man sonst im Theater auf Konzentration hinarbeitete, während man sich im äußeren Aufwand auf das Wesentliche und Unentbehrliche beschränkte, wurde hier der tollste Hoftheaterprunk aufgezäumt. Nicht das Werk stand im Zentrum, sondern der Bühnenapparat des Herrn Hörth. Im „Ring“ gab es manche gute Momente. Aber sonst – wieviel leere Kulissenprotzerei. Hörth wollte eine repräsentative Oper haben, wie sie der Tradition dieses Hauses entsprach. Man kann nichts dagegen sagen. Solange das Bedürfnis nach solcher Art von Oper besteht, hat sie auch Existenzberechtigung. Aber der Begriff wurde äußerlich, wilhelminisch gefaßt. An den Aufführungen Toscaninis hätte man lernen können, was repräsentative Oper heißt: höchste Zucht, höchste Sauberkeit, höchste Disziplin des musikalischen Apparates im Dienst am Werk. Kein Mensch wird leugnen, daß es Unter den Linden manchmal erstklassige Vorstellungen gibt, „Walküre“ unter Blech, „Aegyptische Helena“. Das Durchschnittsniveau genügt keineswegs der repräsentativsten Bühne des Reiches. Eine „Parsifal“-Aufführung zu Weihnachten ist symptomatisch. Schlechte Disziplin, mäßige Sänger (mit einer Ausnahme: List), eine veraltete Regie und eine musikalische Inkorrektheit, die auch durch den Namen Schillings nicht entschuldigt wird. (Wie kommt Schillings wieder an die Lindenoper? Protektion, Unschlüssigkeit, Bequemlichkeit – man weiß es nicht.) Und die Silvesteraufführung der „Schönen Galathée“, so unwesentlich sie im Gesamtbild ist, bestätigt nur den künstlerischen Tiefstand des Instituts. Es hat einen Direktor, der im besten Fall Regisseur einer Prunkmaschinerie ist. Es hat ein paar gute Sänger, die meist nicht zur Verfügung stehen, es hat mittlere und überalterte Kräfte, die dauernd herausgestellt werden. Es hat einen vortrefflichen Dirigenten (Blech), der zu viel unterwegs ist und nicht zum systematischen Arbeiten kommt, es hat einen Generalmusikdirektor, der alle Energie und allen künstlerischen Ehrgeiz einbüßte. Aber der Fall Kleiber, dieses Verlöschen einer großen Begabung, steht hier nicht zur Diskussion. Er müßte für sich betrachtet werden.

5.

In diesem Wirrwar der Opernzustände soll nun eine vierte Oper kommen? Ich glaube es nicht. Man soll den Schreckschuß der Rotters nicht zu ernst nehmen. Aber man müßte ernstlich der Desorganisation in den bestehenden Opernbetrieben zu Leibe rücken. Die Zusammenlegung von Städtischer Oper und Lindenoper ist wieder aktuell. Walter ging seinerzeit schon den richtigen Weg. Aber er glaubte noch an eine vergrößerte Staroper. Jetzt hört man, daß die Städtische Oper an den Starabenden schwächer besetzt ist als an den Ensembletagen. Gerade die Städtische Oper, von der es immer hieß, sie könne nur von den Stars leben! Gibt es einen stärkeren Beweis für die Notwendigkeit eines Ensemblestudiums, einer Ensemblebildung? Man soll, man muß die besten Sänger für eine neu zu bildende repräsentative Oper interessieren. Darüber braucht kein Wort verloren zu werden. Aber auch der beste Sänger muß sich dem Ensemble einfügen, und es muß ein künstlerischer Wille da sein, der das Ensemble führt. Der bürokratische Apparat muß abgebaut, die Verwischungstaktik muß endlich aufgegeben werden. Hemmende Kräfte (und säßen sie an den obersten Stellen) sind auszuschalten. Nur so kann die Opernkrise gelöst werden. Es ist höchste Zeit.

MELOSBERICHTE

Strawinsky-Abend in Breslau

Das Breslauer Stadttheater brachte Strawinskys Oper „Die „Nachtigall" und die Pantomime „Reinecke" (Renard). Das Nebeneinander dieser beiden in sich grundverschiedenen Werke gibt – so fern auch beide Strawinskys heutigem Schaffen stehen – ein schlagendes Beispiel für die Wandlungsfähigkeit und Entwicklung seiner Kunst. Die parodistischen Elemente, die in der Oper mit der impressionistischen Grundstimmung eigentlich im Widerspruch stehen, sind im Ballett zur Alleinherrschaft gelangt und ergeben eine beschwingte Schöpfung von echter Komik.

Die Tatsache dieser Aufführung, der in einer der angesehensten Zeitungen Schlesiens ein heute nur noch humoristisch wirkender „Verriss" Strawinskys folgte, war von mehr als lokalem Interesse, weil die szenische Gestaltung zum erstem Mal dem soeben nach Breslau übergesiedelten *Oskar Schlemmer* anvertraut war. Er schuf zu dem chinesischen Märchen einen in den Formen gradlinigen, im Detail bizarren Rahmen, der Raum für eine Fülle farbiger Wirkungen bot. Diese gingen nicht von den einfallsreichen Kostümen oder der Dekoration allein aus, sondern traten bald als wechselnder ornamentaler Hindergrund, bald durch das Medium beweglicher Laternen oder bunter Fahnen in die Erscheinung. Grundverschieden wie der Charakter des zweiten Werks war auch Schlemmers Szenenbild zu „Renard"; auf einer ganz engen, gleichsam improvisierten Zweckbühne spielte sich das lustige Durcheinander der Handlung ab, zu dessen heiterer Wirkung die lustigen Tiermasken und die (von Schlemmer ebenfalls mit inspirierte) Beweglichkeit ihrer Darsteller das Meiste beitrugen. Wenn es gelingen sollte, neben dem mit den Problemen der Opernszenerie zutiefst vertrauten und schöpferischen *Hans Wildermann,* der in den letzen Jahren eine phantastische Zahl von Inszenierungen betreute, den ganz anders gearteten Oskar Schlemmer an der Breslauer Oper häufiger mit lohnenden Aufgaben zu betrauen, so wäre ihr inbezug auf die Bühnengestaltung ein Vorsprung vor zahlreichen anderen deutschen Theatern sicher.

Die musikalische Leitung des Strawinsky-Abends hatte *Hans Oppenheim,* der soeben durch die Einstudierung des Violinkonzerts von Hindemith (mit Franz Schätzer als vorzüglichem Solisten) auch den Programmen der Volks-Sinfoniekonzerte einen erfreulichen Antrieb verlieh.

Peter Epstein (Breslau)

„Wozzeck" in Essen

Die westdeutsche Erstaufführung der seinerzeit unter Skandalen aus der Taufe gehobenen Oper *„Wozzeck"* gehörte zu den besten Leistungen der um Aktualisierung der Oper sich mühenden Essener Bühne. Wenn man diesem unerhört durchgeformten Werk nach fast fünfjähriger Bühnenexistenz wieder begegnet, wird die kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Kongenialität Büchner-Berg immer klarer. Auf eine ganz knappe Formel gebracht: „Wozzeck" ist der tragische Schlußpunkt einer Epoche, die wir mit Wagners Tristan abgeschlossen glaubten; er kommt aus jenen Bezirken, aus welchen Schopenhauers Pessimismus, Dostojewskys Grauen und Wedekinds Verzweiflung kam. Er ist das vollendete und von allem Pathos entkleidete Musikdrama, der menschlich wahrhaftige Kontrapunkt zum Götterdämmerungspathos Wagners, künstlerisch großartig geformter Aufschrei einer sterbenden Epoche. Die äußerlichen Formen der Partitur (Suiten, Passacaglien, Fugen, Inventionen) zerbrechen am Klang, der nur das noch spürbarer macht, was hinter den Worten Büchners steht und lauert. Von hier aus geht kein Weg in den Morgen eines neuen musikantischen und musikalischen Theaters.

Die unerhörte Wahrhaftigkeit und innere Notwendigkeit solcher Kunst erschüttert – besonders wenn sie in solcher Vollendung gestaltet wird, wie es in Essen geschah. Hier war das Ideal „Gesamtkunstwerk" Erfüllung geworden, weil drei Künstler zum selben Zentrum vorstießen: *Schulz-Dornburg*

(subtiler Dirigent), *Wolf Völker* (der Regisseur, der die Grenze zwischen sinnlicher Realität und metaphysischer Abgründigkeit mit erstaunlichem Spürsinn auf das Theater brachte) und *Caspar Neher* (in dessen Bühnenbildern die stofflich realistischsten Gegenstände wie Signale im Unbekannten, im leeren Nichts gespenstig standen). Alban Berg wohnte der erfolgreichen Aufführung bei und mußte sich mit den Darstellern des öfteren vor dem Vorhang zeigen, obgleich ein Erfolg dieses Werkes eine Erschütterung voraussetzt, die lauten Beifall lähmen muß. *Adolf Raskin (Essen)*

Hermann Reutters zweites Klavierkonzert opus 36 in einem Satze. (Erste Konzertaufführung im vierten Sinfonie - Konzert des württ. Landestheater-Orchesters in Stuttgart am 9. Dezember).

Das Werk wird wichtig vor allem durch seine Anlage und ihre Durchformung. Es ist – man gestatte diese naheliegende Neubildung – Kurzkonzert. Das zeitgeborene Bedürfnis nach Straffung, Verknappung des musikalischen Geschehens hat hier eine eigentümliche Abbreviation des klassischen Konzerttyps hervorgetrieben, die, genau genommen, sehr einfach ist, aber gerade durch ihre Einfachheit überzeugt. Das Formschema ist A B C B A (Pyramide). Aus einer langsamen Einleitung (Largo 3/4) entlädt sich (A) ein Satz vom Typ eines ersten Sonatensatzes (Allegro molto 4/4), der es indessen bei der Exposition seiner beiden, tonal gleichbezogenen Themengruppen bewenden läßt: die zweite Gruppe hebt als solche sich ab durch ihr hochgezogenes Geigenmelos, das über den verharrenden Grundrhythmus hinwegschwingt. Es folgt (B) ein Scherzotyp (Prestissimo 3/8), dann (C) als Mittel- und Kernstück ein langsamer Satz (Adagio molto sostenuto 4/8). Danach kehrt das Prestissimo (B) wörtlich wieder, das Allegro molto (A) dagegen in einer leichten Umformung: in die zweite Themengruppe, in der es zunächst schwieg, ist das Klavier eingebaut, den rhythmischen Elan steigernd und damit die scharfe Stretta präparierend, die, Gegengewicht gegen die langsame Einleitung, Schluß bildet. Man sieht: B C B formieren in sich eine Dreiteiligkeit, die durch die beiden A-Teile verklammert und, da diese wie Exposition und Reprise eines Sonatensatzes wirken, an die Stelle einer Durchführung gerückt wird. Durchführungscharakter hat jedenfalls das Prestissimo (B), sofern es thematisches Material des Allegro molto (A) in entschwerter, verflüchtigter Gestalt verarbeitet; aber auch das Adagio enthält motivische Anklänge, die die stoffliche Einheit des Ganzen unterstreichen. Selbstverständlich, daß diese stoffliche Einheit wie die rationale Architektonik unwirksam bliebe, stünden hinter ihnen nicht die Einheit der Intuition, des Impulses, die Kraft die angesetzten Spannungen zu halten und organisch zu lösen. – Das Orchester ist verhältnismäßig stark: Kleine Flöte, 2 große Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Trompeten in B, 2 Hörner in F, Fagott, Kontrafagott, Pauken, große Trommel, Triangel, Celesta, Streichquintett. Das Klavier spielt trotzdem nicht die Rolle des exponierten Einzelnen, sondern ist, in Konsequenz der besonders durch Hindemith durchgesetzten kammermusikhaften Behandlung des Konzertes, in die Gemeinschaft des musizierenden Corpus als dessen wesentliche Triebkraft eingestellt. Die Aufgabe des Solisten ist demnach, bei aller technischen Schwierigkeit, in erster Linie musikalisch, nicht virtuos. *Herman Roth*

Uraufführung von Conrad Becks Kantate „Der Tod des Oedipus" in Mülhausen i. E. Widrige Umstände haben die ‚Création' dieses schon 1927 entstandenen Werkes um mehr als ein Jahr hinausgeschoben. Auch dann noch zeigten sich Schwierigkeiten: es fehlte die Orgel, die den Hauptteil der Begleitung bestreiten soll – neben Trompeten, Posaunen und Pauke – Streicher und Klavier vermochten ihre Eigenart nicht vollwertig zu ersetzen. Dennoch kam es zu einem schönen Erfolg. Zunächst dank der hingebungsvollen Arbeit des Dirigenten Philippe Strübin und seines ausgezeichneten Chores „Concordia". In erster Linie dann

aber dank den Eigenwerten der Kompositionen. Beck erweist sich immer mehr – ähnlich Honegger – als eine der glücklichen Synthesen germanischen Blutes und romanischer Kultur. Er hat sich hier mit dem welschschweizerischen Dichter René Morax zusammengetan – vielfach bewährt auf dem Gebiete der musikalischen Textdichtung, bei Honeggers „König David" am nachhaltigsten – und dieser hat ihm ein stimmungsvolles Poem über des hart verfolgten Oedipus letzte Tage geschrieben. Und nicht nur, daß er den Entwurf verfaßte, er hat auch die deutsche Übersetzung, die Beck vertont hat, wieder ins Französische zurückübertragen. Dichtung und Musik sind so aus einem einheitlichen Willen heraus entstanden. Die fünfzehn Teile, jeder knapp und in sich geschlossenen, fügen sich ohne Unterbrechung in das großzügig aufgebaute Ganze. Zwei davon, eine besinnliche Einleitung und ein Zwischenspiel das auf den Höhepunkt vorbereitet, sind rein instrumental; an allen übrigen sind die drei Solisten Antigone, Oedipus, der Erzähler und der Chor, der oft handelnd eingreift, beteiligt. Die musikalische Sprache Becks ist die herber Einfachheit, unsentimental und dennoch gefühlsstark, linear gehalten, mit Bevorzugung des Unisonogesangs in den Chorpartien. In kleinerer Form – das Werk dauert eine schwache halbe Stunde – setzt er fort, was Honegger im großen schon unternommen: womit Richtung, nicht Abhängigkeit angedeutet werden soll.

Hans Ehinger (Basel)

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurzorientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern.

NEUE MUSIK

Paul Hindemith, Zwei Männerchöre 1929 (a cappella)
1. Über das Frühjahr (Bert Brecht)
2. Eine lichte Mitternacht (Walt Whitman, deutsch von Joh. Schlaf)

Conrad Beck, Der Tod des Oedipus, Kantate für gemischten Chor, Soli und Orgel, Text von René Morax, deutsch von H. Weber.
Konzert für Orchester (Sinfonie Nr. 4)
Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester.

Ernst Toch, Kleine Ouvertüre für Orchester.

Philipp Jarnach, Vorspiel für Orchester, op. 22.

Wilhelm Maler, Konzert für Kammerorchester mit Cembalo (oder Klavier), op. 10.
Concerto grosso, für Kammerorchester, op. 11 (Ouvertüre – Fantasia – Toccata)
Schott, Mainz

Hermann Ambrosius, Suite für Orchester, g-moll, op. 64 a.
Suite für Klavier, op. 64 b
Konzert für Violoncell und Orchester, d-moll.

Otto Siegl, Sinfonietta für Streichorchester, op. 63.

Heinrich Lemacher, Feuilleton, 5 Kammerstücke für Klavier zu zwei Händen, Werk 43, in: Musik im Haus, Heft 128.

Karl Kraft, Sonate, für Violine und Klavier. op. 39; in: Musik im Haus, Heft 129.

Adolf Pfanner, Kindermusik, op. 26; in: Musik im Haus, Heft 136.

Johann Nep. David, Toccata und Fuge f-moll für Orgel.
Chaconne a-moll für Orgel.
Passamezzo und Fuge g-moll für Orgel.
Filser, Augsburg

NEUAUSGABEN ALTER MUSIK

Heinrich Schütz, Matthäus-Passion, in der Originalfassung für Einzelstimmen und a cappella-Chor zum ersten Mal herausgegeben von Fritz Schmidt.
Bärenreiterverlag, Kassel

Johann Sebastian Bach, Der erste Bach, Neue Folge, eine Reihe von 26 Original-Klavierstücken von Bach; ausgewählt und bezeichnet von Kurt Herrmann. *Hug & Co., Leipzig-Zürich*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

N. van Gilse van der Pals, N. A. Rimsky-Korssakow Opernschaffen nebst Skizze über Leben und Wirken, mit vielen Notenbeispielen.
Bessel & Co., Paris-Leipzig

Kurt Singer, Musik und Charakter.
Universal-Edition, Wien-Leipzig

Max Dessoir, Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft, enthält: „Vom musikalischen Schaffen, Nachschaffen und Kritisieren" und „Worte am Sarge Busonis". *Enke, Stuttgart*

Dorothy Caruso und Torrance Goddard, Das Leben Enrico Carusos. *Aretz, Dresden*

Bärenreiter Jahrbuch 1930
Bärenreiterverlag, Kassel

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

NEUE OPERN

Das Stadttheater *Augsburg* hat Hindemiths Oper *„Neues vom Tage“* zur Aufführung angenommen, ebenso *Gera, Gotha, Dessau, Oldenburg und Nürnberg. „Cardillac“* kommt demnächst in *Freiburg i. Br.* und *Osnabrück* zur Erstaufführung.

In *Delitzsch* ist im Nachlaß der kürzlich verstorbenen Frau des Kreisrichters Dietze Offenbachs seit 50 Jahren verschollene Oper *„Mariella“* aufgefunden worden.

Neben Clemens Krauß und Franz Schalk wurde für die Leitung der musikalischen Aufführungen der nächstjährigen *Salzburger Festspiele* auch *Bruno Walter* gewonnen. Walter wird im großen Festspielhaus Glucks „Iphigenie in Aulis“ dirigieren. Außerdem leitet er die im Stadttheater stattfindenden Aufführungen von Donizettis *„Don Pasquale“* mit Maria Ivogün und Richard Mayr. Endlich dirigiert Walter drei Festkonzerte der Wiener Philharmoniker.

Arthur Piechler, dessen „Sursum Corda“ durch die Konzerthausgesellschaft in Wien zur Uraufführung gelangte, hat soeben eine neue Oper *„Der weiße Pfau“* vollendet. Die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater hat den „Weißen Pfau“ zur Uraufführung am *Münchener Nationaltheater* erworben.

„La Sainte Courtisane“, eine neue Oper von *Wagner-Regény*, kommt am Friedrichtheater in *Dessau* zur Uraufführung.

Händels Oper *„Alcina“* kommt in der Übersetzung und musikalischen Einrichtung von *Prof. Hermann Roth* (Stuttgart) als Abschluß des vierten deutschen Händel-Festes 1930 am Badischen Landestheater in *Karlsruhe* zur Aufführung.

Ernst Kreneks „Leben des Orest“, große Oper in fünf Akten, gelangt Sonntag, den 19. Januar 1930 am *Leipziger Opernhaus* zur Uraufführung.

Korngold's Oper „Die tote Stadt“ wird vom Stadttheater in Magdeburg, Trier und Rostock vorbereitet.

Die *Wiener Staatsoper* kündigt folgende neue Werke an: *Ernst Toch*, Egon und Emilie; *de Falla*, Meister Pedros Puppenspiel; *Milhaud*, Der arme Matrose.

PERSONALNACHRICHTEN

In *Berlin* ist der Berliner Musikschriftsteller *Max Chop* gestorben. Chop war ursprünglich Jurist und ging erst auf Anraten von Franz Liszt zur Musik über. Den Ideen der Neuromantik blieb er die Zeit seines Lebens verbunden. Er verfocht sie in zahlreichen Artikeln, später auch in den „Signalen für die musikalische Welt“, die er seit 1920 redigierte, er wandte sie an auf seine 36 Bändchen umfassenden „Erläuterungen“ zu Meisterwerken der Tonkunst, die ein geschätztes Bildungsmittel für viele Musikfreunde wurden. Außerdem liegen von Chop, der ein geborener Thüringer war, verschiedene biographische Kompendien vor.

Die bekannte Wagnersängerin *Therese Malten*, die bis 1903 der *Dresdner Staatsoper* angehörte, ist im Alter vom 75 Jahren gestorben. 1887 sang sie in Bayreuth u. a. die erste Kundry.

Heinrich Kaminsky wurde als Nachfolger von Hans Pfitzner als Leiter in die *preußische Akademie* der Künste berufen.

Die Tätigkeit des neuen Opernleiters am Stadttheater in *Freiburg im Breisgau*, *Hugo Balzer*, hat mit großem Schwung eingesetzt. Der innere Betrieb erlebt zunächst eine Reorganisation. Das Orchester geht lebha.t mit. Es war sogar freudig dabei, den Applaus bei der zweiten deutschen Aufführung von Honeggers *„Rugby“* im letzten Sinfoniekonzert durch eine improvisierte Wiederholung des Stückes zu beantworten. Für das nächste Sinfoniekonzert ist Strawinskys „Oedipus Rex“ angesetzt. In den Spielplan der Oper ist Hindemiths „Cardillac“ aufgenommen worden. Ein dreitägiges *Hindemith-Fest* für den Sommer ist geplant.

Josef Rosenstock, der bekanntlich vor kurzem von der Metropolitan-Opera in New York zurücktrat, wurde vom Nationaltheater in *Mannheim* engagiert.

AUS DEN KONZERTSÄLEN

Am 16. Januar findet in St. Gallen die Erstaufführung des *Hindemith'schen Orgelkonzertes* statt.

Der Kompositionspreis der League of Composers in *New-York* wurde *Anton Webern* für seine neue Sinfonie verliehen.

Adolf Steiner errang mit der Berliner Erstaufführung des neuen Cellokonzertes von *Paul Höffer* einen starken Erfolg.

Strawinsky dirigiert am 6. Februar in Düsseldorf ein Konzert des Städtischen Orchesters, in welchem u. a. seine „Kleinen Suiten“ und die „Feuervogel-Suite“ zur Aufführung kommen.

Dr. Hans Wedig, Bonn dirigierte im letzten Kammerorchester-Konzert der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, Ortsgruppe *Köln* die Tanz-Suite op. 30 von *Ernst Toch*, die Suite für Violine und Kammerorchester op. 38 von *Egon Wellesz*, die Aktualitäten, Musik zu einer Film-Wochenschau von *Darius Milhaud* und die Kammermusik Nr. 1, op. 24 für kleines Orchester von *Paul Hindemith*.

Paul Hindemith hat die Ouvertüre seiner Oper „Neues vom Tage“ für den Konzertsaal umgearbeitet. Diese neue Fassung kommt am 22. Januar in Nürnberg unter Kapellmeister Wetzelsberger und im Februar in Freiburg i. Br. unter Kapellmeister Balzer zur Erstaufführung.

Die *Kleine Sinfonie* von *Hans Wedig* op. 5 gelangt im Sinfoniekonzert der Berliner Staatsoper am 17. Januar unter *Erich Kleiber* zur Uraufführung.

Rose Walter brachte mit dem *Prager Streichquartett* (Zikaquartett) die Kammerkantate *„Fragment Mariae“* von *Fortner*, Streichquartette von *Martinu* und *Slavensky* und das Pastorale von *Strawinsky* zur Berliner Erstaufführung.

Bei einem *Heinz-Tiessenabend* im Volksbühnenverein zu *Königsberg* kamen nach einem Vortrag von Tiessen über die „Entwicklung der neueren Musik“ das Streichquartett op. 32, Sechs Klavierstücke op. 37 und das Duo für Violine und Klavier op. 35 zur Aufführung, ausgeführt von Franz Osborn, Stefan Frenkel und dem Königsberger Streichquartett.

Im Rahmen der Berliner Volksbühnen-Konzerte kamen unter Leitung von *Karl Rankl* folgende Orchesterwerke zur Aufführung: *Heinz Tiessen*, Vorspiel zu einem Revolutionsdrama, *Hermann Wunsch*, Hammerwerk, *Klaus Pringsheim*, Vier Arbeiterlieder, *Karl Pillney*, Divertimento.

Eine *II. Woche Neuer Musik in München* veranstaltet die Vereinigung für zeitgenössische Musik vom 7.–12. März 1930. Es wird der Schwerpunkt auf diejenigen Gebiete verlegt, die bei der ersten Woche im Herbst weniger berücksichtigt werden konnten. Das Musikfest umfaßt zwei Orchesterkonzerte unter Leitung von *Adolf Mennerich*, die unter anderem zwei Uraufführungen (von *Karl Marx* und *Werner Egk*) bringen werden. Alexander Tscherepnin wird sein Klavierkonzert spielen, der Lindberghflug von Weill und ein Werk von Strawinski sind vorgesehen. Im Staatstheater wird die „Geschichte vom Soldaten“ zur Aufführung kommen. Außerdem gibt es drei Abende Gemeinschaftsmusik, deren letzten das *Lehrstück* von Brecht-Hindemith vorsieht. Eine Standmusik wird Militärmusik von Toch, Hindemith, Krenek und Weill bringen. Endlich ist kirchliche Chormusik des 10.–12. Jahrhunderts durch den Münchner Domchor unter Leitung von *Prof. Berberich* vorgesehen.

Einsendungen von Orchesterwerken und Gemeinschaftsmusiken können bis 1. Februar berücksichtigt werden. Partituren nur mit Rückporto versehen an die *Geschäftsstelle München, Franz Josefstrasse 4.* Die Jury besteht aus den Herren *Büchtger, Dammert, Dorfmüller, Leyden, Marx, Mennerich, Orff* und *Westerman.*

Am 4. Januar fand in der Singakademie in Berlin ein *Hermann Reutter-Abend* statt.

Der nunmehr vorliegende erste Tätigkeitsbericht der *Ev. Schule für Volksmusik in Spandau*, die unter Leitung von *Fritz Reusch* steht, legt Zeugnis ab von der mannigfachen, bis nach Ungarn sich erstreckenden Arbeit des Instituts.

RUNDFUNK

Zu unserem Artikel *„Scherchens Funkreise“* in der vorigen Nummer schreibt uns die *Berliner Funkstunde:*

„*Prof. Schönberg* hat entgegen den Vorschlägen, die ihm die Funk-Stunde machte, nämlich die Kammersymphonie zu dirigieren, auf einem Programm bestanden, das sich aus den Orchesterliedern op. 8 und einem Teil der Gurrelieder zusammensetzte. Wir haben trotz unseres entgegengesetzten Standpunktes und langer Verhandlungen schließlich den Wünschen des Meisters nachgegeben, uns jedoch bereits anderweitig bemüht, im Jahre 1930 unbedingt sowohl die Kammersymphonie als auch „Pierrot lumaire“ aufzuführen. Zu diesem Zweck haben wir uns mit dem bekannten Wiener Pierrot Ensemble in Verbindung gesetzt, das auf der Reise nach London im April 1930 das repräsentative Werk Schönbergs in der Funk-Stunde aufführen wird. Ähnlich verhält es sich mit dem Programm von Bela Bartók, der größten Wert darauf gelegt hat, das von ihm vorgeschlagene Programm bei uns zu spielen.

Vielleicht glauben die Komponisten im Rundfunk besonderen Wert auf populäre Auswahl legen müssen. Wir sind jedoch nach wie vor bemüht, die für den Komponisten charakteristischen Werke soweit als möglich aufzuführen, auch wenn der Komponist als Interpret sie nicht in sein Programm aufgenommen hat.“

Der *Berliner Sender* hatte, wie uns geschrieben wird, den *Schubert-Chor* für den 5. ds. Monats engagiert. Zur Aufführung sollten u. a. ein Chor von Weill, sowie fünf Chorkompositionen von *Hanns Eisler* gelangen. Von diesen sechs Chören wurden auf *Grnnd der vorgelegten Texte* fünf abgelehnt. Unter den abgelehnten Texten befindet sich *ein Volkslied aus dem Jahre 1525*, betitelt „Bauernrevolution“ (Wir sind des Geyers schwarze Haufen).

Die *Mirag* ließ zu Neujahr sämtliche wichtigere Plätze ihres engeren Sendebereiches am Programm teilnehmen.

AUSLAND

Amerika:

Die „Liga der Komponisten“ in New York veranstaltet im Laufe dieser Saison einen *Hindemith-* und *Toch-Abend.*

Frankreich:

Hermann Scherchen hatte in *Paris* mit der französischen Erstaufführung von Bachs *Kunst der Fuge* einen großen Erfolg. Auch mit der dritten Sinfonie von *Butting* fand er starke Anerkennung.

Ein neues Werk von *Francis Poulenc*, „*L'Aubade*" für Klavier und 18 Instrumente, wurde durch das orchestre symphonique in Paris mit größtem Erfolg uraufgeführt. Das Werk wird demnächst in Brüssel, London, Alger und Nancy gespielt.

F. O. Ferrond beendigte soeben ein Ballett, dessen Szenarium *André Coeuroy* schrieb.

Wie es heißt, versucht *Anna Pavlova* das Diaghilewballett neu zu organisieren. (Von Diaghilews Geist wird da nicht viel übrig bleiben. Die Schriftleitung.)

Holland:

Einen alle Gebiete neuer Kammermusik umfassenden Arbeitsplan legt der „Haagsche Studiekring voor moderne Muziek" vor.

Schweiz:

Drei neue Lieder von *Conrad Beck* auf Gedichte von Rilke kamen in *Zürich* zur Uraufführung. Beck arbeitet gegenwärtig an einem Violin-Kammerkonzert, das im Februar in Paris aufgeführt werden soll.

In einem *Heinrich Kaminski* gewidmeten Konzert des Häusermannschen Privatchores (Hermann Dubs) in *Zürich* wurden u. a. zum ersten Male aufgeführt: eine neue Motette „Die Erde", „Präludium und Fuge" für Violine und Orgel, Choralvorspiel „Wir glauben all an einen Gott", Gesänge für Alt und Orgel.

Tschechoslowakei:

Strawinskys „*Renard*" wird zum ersten Male in tschechischer Sprache vom Nationaltheater in Brünn zur Aufführung gebracht.

*

Der *Terramare Office* in *Berlin* ist im Begriff eine in englischer Sprache verfaßte Überschau über die großen Musikveranstaltungen in Deutschland 1930 herauszugeben, die der *Förderung deutscher Musik im Ausland* dienen will. Der Terramare Office hat bereits mehrere solcher Publikationen veröffentlicht.

Diesem Heft liegt bei:

Heft 7 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte" der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin SO. 36.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Klavier

(Fortsetzung aus dem Dezember-Heft)

Eduard Erdmann: *Hindemith:* Aus „Reihe kleiner Stücke"; *Toch:* Klavierkonzert; *Bartok:* I. Elegie, Suite op. 14; *Szymanowski:* Masques; *Debussy* D'un cahier d'esquisses. Fantasie für Klavier und Orchester, Préludes; *Nielsen:* Suite; *Busoni:* Fantasie contrapuntistica, Indianische Fantasie; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Kleine Klavierstücke op. 19; Klavierstücke op. 23, Suite; *Berg:* Sonate op. 1: *Hàba:* Symphonische Phantasie für Klavier und Orchester op. 8; *Krének:* Toccata und Chaconna op. 13, Kleine Suite op. 13a, 2 Suiten op. 26; II. Sonate op. 59, Klavierkonzert; *Schnabel:* Tanzsuite, Sonate; *Tiessen:* 3 Klavierstücke; *Petyrek:* Choral, Variationen und Sonatine; *Erdmann:* Klavierstücke op 6, Klavierkonzert op. 15; *Jarnach:* Ballabile, Sarabande, Sonatine; *Scrjabin:* V. Sonate: *Vycpalek:* Cestou; *Willner:* Tanzweisen; *L. Beck:* Intermezzo und Rondo

Rock Ferris: *de Falla; Infante:* Gitanerias; *Korngold*

Victor v. Frankenberg: *de Falla*

Walther Frey: *Beck, Toch*

Carl Friedberg: *Toch*

Laura Gagstetter: *Haas:* Sonaten, Klavierstücke

Walter Gieseking: *Albeniz:* Evocation, El Puerto, Triana. Almeria; *Braunfels:* Klavierkonzert; *Busoni:* Sonatina ad usum infantis, Sonatina in dieunativitatis 1917; *Casella:* Sonatina, Partita; *Castelnuovo-Tedesco:* Cantico, Cipressi, Alt-Wien, Neapol. Rhapsodie, Tänze d. Königs David; *Debussy:* Prélude, Pagodes, Soirée dans Grenade, Reflets dans l'eas Hommage à Rameau, Mouvement, Cloches a traver les feuilles, Poissons d'Or, Hommage à Haydn, l'Isle joyeuse. 2 Arabesques, Etudes, Suite bergamasque; *de Falla:* Pièces espagnoles; *Hindemith:* Suite 1922, Klaviermusik op. 37 I, Kleine Stücke op. 37 II, Klavierkonzert; *Honegger:* Concertino: *Korngold:* Märchenbilder; *Marx:* Albumblatt, Ballade, Klavierkonzert; *Poulenc:* Mouvements perpétuels: *Ravel:* Sonatine, Jeux d'Eau, Ondine, Le Gibet, Scarbo, Vallée des Cloches, Alborado del gracioso, Oiseaux tristes. Une barque sur l'océan, Tombeau de Couperin; *Rosenstock:* Klavierkonzert; *Schönberg:* Stücke op. 19, op. 11; *Scott:* Suite op 75, Sonate op 66. Prélude solennel, Lotusland; *Scrjabin:* Sonaten Nr. 3, 4, 5, 7, 9, Vers la flamme, Poèmes op. 32; *Strawinsky:* Sonate; *Szymanowski:* Tantris der Narr, Eine Don-Juan-Serenade; *Toch:* Klavierkonzert

Richard Goldschmied: *Bartok:* Sonate, Klavierstücke; *Prokofieff:* Klavierkonzert Nr. 3

Irmgard Grippain-Gorges: *de Falla, van Gilse*; *Haas:* Reigen und Romanzen; Tanzskizzen (für Klavier und Orchester); *Liapounow:* Ukrainische Rhapsodie; *Toch:* Der Jongleur; *Unger:* Serenade, Tarantella; *Williams:* En la Sierra; *Windsperger:* Capriccio

Margarete Hagemann: *Toch:* Capriccetti op. 36.

Mark Hambourg: *Villa-Lobos:* Polichinelle; *Ravel:* Jeux d'eau; *Scott:* Lotusland; *Rutland; Chassin*

Adolf Havlik: *Debussy:* Préludes, Images; *Mjaskowsky* 4. Sonate; *Poulenc:* Suite, Napoli; *Ravel:* Gaspard de la nuit; *Schulhoff:* Etudes de Jazz; *Scriabine:* Etuden, Préludes, Impromptu, Poème satanique; *Strawinsky:* Sonate, Piano Rag-music; *Szymanowski.* Métopes; *Wiéner;* Sonatine syncopée

Alda Hecker: *Hindemith:* Reihe Kleiner Stücke op. 37; *Strawinsky:* Serenade, Sonate; *Bartok.* Suite, Kinderstücke, Ungar. Bauernlieder; *Honegger:* Le Cahier Romand, Sept Pièces; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *Berg:* Sonate op. 1, 2. Suite; *Schulhoff:* Ostinato, Toccata; *Casella, Toch, Sekles*

Clara Herstatt: *Benjamin:* Concertino; *Tscherepnin*

Lilly Herz: *Kodaly, Bartok*

Julius Hijman: *Eisler:* Sonate op. 1; *Hindemith;* Klaviermusik; *Petyrek:* Choral, Variationen und Sonatine; *M. Rubin:* Sonate; *Schönberg:* Suite op. 25; *Toch: Sonate*

Josef Hirt: *Hindemith*

Alfred Hoehn: *Debussy:* Hommage à Rameau, Feu d'artifice; *Hindemith:* Suite 1922; *Toch*

Hermann Hoppe: *Toch*

Alice Jacob-Loewenson: *Poulenc:* Romance, Sonate, Mouvement perpetuel, Valse; *Busoni:* Sonatina ad usum Infantis; *Satie:* Enfantillages pittoresques *Petyrek:* 11 kleine Kinderstücke; *Bartok:* Aus „Für Kinder", 10 leichte Klavierstücke; *Castelnuovo-Tedesco,* Ninna-Nanna, 3 Choräle über hebräische Melodien; *Strawinsky,* 3 Kindergeschichten; *Debussy:* Kinderwinkel; *Goossens.* Kaleidoscope; *Schulhoff:* Ostinato; *Vogel.* 3 Studien; *Casella:* 11 Kinderstücke; *Alexandrow:* 3 Préludes; *K. Wiener:* Capriccio; *Jacob Loewenson:* Die Glasfenster; *Milhaud:* Printemps; *Krein:* Prélude, Chant d'Automne; *Achron:* Birkath Schalom; *Weprik:* Volkstänze, Kaddisch

Heinz Jolles: *Berg:* Sonate; *Debussy; Hindemith:* Klavierübung; *Honegger:* Concertino; *Prokofieff:* Visions fugitives. Sonate op. 28, Konzert Nr. 3; *Strawinsky:* Klavierkonzert: Serennade; *Toch:* Klavierkonzert; *Waterman:* Prélude; *Weill*

Eugen Kalix: *Bartok:* Rhapsodie; *Hindemith:* Klavierkonzert; *Janacek:* Concertino

Hedy Kraft: *Schulthess:* Op. 12

Else C. Kraus: *Hindemith:* Klavierkonzert, Klaviermusik op. 37; *Toch:* Klavierkonzert; *Schönberg:* op. 11, 19, 23, *Strawinsky:* Piano-rag-music; *Eisler:* Sonate op. 1, Klavierstücke; *Krenek:* 2 Suiten; *Haba:* Sinfonische Fantasie für Klavier und Orchester; *Butting:* Klavierstücke; *Hauer:* Klavierstücke; *Wolpe:* Sonate; *Jemnitz:* Bagatellen; *Kosa:* Bagatellen; *Tiessen:* Klavierstücke

Marianne Kuranda: *Milhaud:* Saudades do Brazil; *de Falla:* Spanischer Tanz aus „Ein kurzes Leben"; *Tansman:* Sonata rustica; *Szymanowski:* Mazurka

Rita Kurzmann: *Hindemith, Toch, Berg, Ravel, Pizetti, Kornauth, Szymanowski*

Frida Kwast-Hodapp: *Jarnach*

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!

NEUERSCHEINUNGEN 1929

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

KLAVIER

Das neue Klavierbuch. Neu: Band III. 19 leichte und mittelschwere Klavierstücke von Strawinsky, Hindemith, Toch, Honegger, Beck, Haas, Jarnach, Reutter, Slavenski, Tansman, Wiener u. a. . . . . M. 3.—

A. Gretchaninoff. Flüchtige Gedanken, op. 115. 15 leichte und mittelschwere Stücke . . . . M. 2.—

— Das Großvaterbuch. 17 leichte Stücke . . . . . M. 2.—

Ernesto Halffter. Sonatina. Ballett in 1 Akt.
daraus einzeln: Klavierauszug M. 8.—
Danza de la Gitana . . . . M. 2.—
Danza de la Pastora . . . . M. 1.50

Paul Hindemith. Kleine Klaviermusik: Leichte Fünftonstücke M. 2.—

Joaquin Nin. 17 Sonaten und Stücke alter spanischer Meister (Band II der „Klassischen spanischen Klaviermusik") M. 6.50

— Walzer-Suite (Chaîne de Valses) . . . . M. 5.—

— Message à Claude Debussy . . . . M. 2.50

Alexander Tansman. Sonate Nr. 2 . . . . M. 5.—

— 10 Mazurken . . . . M. 3.50

— Sinfonische Ouvertüre für Orchester. Klavierauszug M. 3.50

Ernst Toch. Kleinstadtbilder, op. 49.
14 leichte Klavierstücke . . . . M. 2.50

ORGEL

F. W. Franke. „Was Gott tut, das ist wohlgetan", Choral-Variationen . . . . M. 2.50

— „Wer nur den lieben Gott läßt walten", Choralvariationen M. 2.50

VIOLINE UND KLAVIER

B. Fairchild. Scherzando (*S. Dushkin*) . . . . . M. 1.50

Joaquin Nin. Fünf altspanische Melodien . . . . . M. 4.—

— Suite espagnole . . . . M. 4.—

H. K. Schmid. Heimat, op. 59. Ein Zyklus von 8 mittelschweren Stücken . . . . M. 2.50

Erwin Schulhoff. Sonate . . . . M. 6.—

Igor Strawinsky. Prélude et Ronde des Princesses aus „Feuervogel" . . . . M. 2.50

— Berceuse aus „Feuervogel" . . . . M. 2.—

H. Villa-Lobos. Erste Fantasie-Sonate . . . . . M. 3.50

VIOLA D'AMORE UND KLAVIER

Paul Hindemith. Kleine Sonate, op. 25 Nr. 2 . . . M. 6.—

VIOLONCELLO UND KLAVIER

Ernst Toch. Sonate, op. 50 . . . . M. 5.—

GITARRE

Schott's Gitarre-Archiv. Neuaufnahmen in Ausgaben von *E. Pujol* und *Andres Segovia.*
(Siehe Sonder-Verzeichnis)

KAMMERMUSIK

Paul Hindemith. Trio für Bratsche, Heckelphon (oder Tenor-Saxophon in C oder B) und Klavier, op. 47 . . M. 18.—

ORCHESTER

Conrad Beck. Konzert für Orchester (Sinfonie Nr. 4)
Partitur (4°) . . . . M. 30.—

— Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester. Partitur (4°) . M. 20.—

Paul Hindemith. Einleitung zu „Neues vom Tage" (mit Konzertschluß: Tanz aus Akt III)

Philipp Jarnach. Vorspiel I für Orchester, op. 22

Wilhelm Maler. Konzert für Kammerorchester mit Cembalo (oder Klavier), op. 10 Partitur (4°) . . . . . . M. 20.—

— Concerto grosso für Kammerorchester, op. 11 (Ouvertüre — Fantasia — Toccata)

Josip Slavenski. Balkanophonia. Suite für Orchester. op. 10 Partitur (4°) M. 40.—

Ernst Toch. Kleine Ouvertüre

H. Villa-Lobos. Chôros Nr. 8

GESANG

Wolfgang Fortner. Fragment Mariae für eine Sopranstimme, 7 Soloinstrumente und Cembalo (oder Klavier)
Partitur (mit Klavier-Auszug) (4°) M. 10.—

Alex. Gretchaninoff. Vier weißrussische Lieder für Gesang und Klavier, op. 84 . . . . je M. 1.50
(Texte englisch-russisch)

— Zwei großrussische Lieder für Gesang u. Klav., op. 91 je M. 1.50
(Texte französisch-englisch-russisch)

Joseph Haas. Lieder der Sehnsucht, op. 77. Für Gesang und Klavier . . . . M. 2.50

Igor Strawinsky. Pastorale für Sopran, Oboe, Englischhorn, Klarinette und Fagott . . . . Partitur M. 5.—

CHORWERKE

Conrad Beck. Der Tod des Oedipus. Kantate für gemischten Chor, Soli und Orgel. Text von René Morax, deutsch von H. Weber . . . . Partitur (4°) M. 12.—

Wolfgang Fortner. „Die vier marianischen Antiphonen" für eine Altstimme und gemischten Chor, 9 Solo-Instrumente, Orgel und Orchester. Klavier-Auszug . . . . M. 6.—

Joseph Haas. Ein Freiheitslied. Weltliche Motette nach Worten von Richard Dehmel, Hofmann von Hofmannswaldau und Ludwig Fahrenkrog für Männerchor a cappella mit Baritonsolo, op. 78.
Partitur M. 2.—
Stimmen je M. —.40
Bariton-Solostimme M. —.50

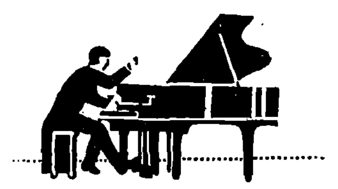
Paul Hindemith. „Lehrstück" für 2 Männerstimmen, Sprecher(in), Chor, Orchester, Fernorchester, Tänzer(in), 3 Clowns. Text von Bert Brecht . . . . . . Klavierpartitur M. 8.—

— Zwei Männerchöre 1929 (a cappella)
1. Ueber das Frühjahr (Bert Brecht) Partitur M. 1.—
Stimmen je M. —.25
2. Eine lichte Mitternacht (Walt Whitman, deutsch von Johannes Schlaf) . . . . . . Partitur M. —.80
Stimmen je M. —.20

Ernst Pepping. Choralsuite für großen und kleinen gemischten Chor in 4 Teilen (7 Choräle).
Wir glauben all an einen Gott — Den die Hirten lobten sehre — Herzliebster Jesu — Christ ist erstanden — Ach wie nichtig, ach wie flüchtig — Die güldene Sonne — Nun sich der Tag geendet hat
Vollständige Partitur M. 10.—
Sängerpartituren (jeder Chor einzeln) nach Vereinbarung

Soweit keine Preise angegeben, Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS



MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

9. Jahrgang Februar 1930 Heft 2

ZUM INHALT

Am 1. Februar 1920 erschien unter der Schriftleitung Hermann Scherchens das erste Heft des MELOS. Wir haben Anlaß, der zehnjährigen Wiederkehr dieses Tages zu gedenken und auf die durchmessene Zeitspanne zurückzublicken. Die Entwicklung der Zeitschrift in diesen zehn Jahren ist eine Spiegelung der Entwicklung der neuen Musik selbst. Wie diese beginnt sie auf schmaler Plattform, als Vorstoß, Programm, Kampfruf. Allmählich wird diese Plattform breiter und sicherer; es wird immer weniger notwendig, zu bekennen, aufzurufen, sondern es handelt sich statt dessen um reifende Erkenntnis, um Sicherung und festere Fundamentierung des neuen Besitzes.

Wir versuchen, den Rückblick produktiv zu gestalten, indem wir Bruchstücke aus Aufsätzen dieses Jahrzehnts noch einmal hierher stellen. Nicht in chronologischer Folge, um eine Entwicklungslinie aufzuzeigen, sondern in sachlichen und persönlichen Zusammenhängen. Wir lassen zunächst die schaffenden Musiker sprechen, die in diesen Blättern zu Worte gekommen sind: Busoni, Schönberg, Bartók, Hindemith, Weill, Milhaud u. a. Die Fülle der von ihnen aufgeworfenen Probleme umspannt, frei von jeder Einseitigkeit, die Musik als Ganzes. Unter dem Gesichtspunkt der Zeitkritik werden Äußerungen derer zusammengestellt, die, wie Adolf Weißmann oder Paul Bekker, mit stärkstem Instinkt für Gegenwärtigkeit die Zeitsymptome untersuchten. Zwei Vertreter der Wissenschaft sowie einige Ausschnitte aus früheren kollektiven Untersuchungen der Meloskritik runden das Bild, das in flüchtig angedeuteten Umrissen die aufbauende Arbeit eines Jahrzehnts erkennen lassen möchte.

Die Schriftleitung.

Hans Mersmann (Berlin)

ZEHN JAHRE MELOS

1.

Eine 1920 gegründete Musikzeitschrift mußte schon durch den Zeitpunkt ihres ersten Erscheinens zum Träger eines Programms werden. Früher wäre es möglich gewesen, eine Musikzeitschrift als eine Vermehrung der bestehenden Magazine aufzubauen, mit irgend einem betonten Spezialgebiet, einer besonderen Rücksicht auf die Kreise, an die sie sich wendet. Für alles dies war in den Jahren der Krise kein Raum mehr. Zwar lebten alte Unternehmungen weiter, als wäre in der Zwischenzeit nichts geschehen; doch wer jetzt anfangen wollte, war gezwungen, Farbe zu bekennen. Damit war der Charakter der neuen Zeitschrift gegeben; ihr Begründer und erster Schriftleiter Hermann Scherchen hatte kurz vorher mit dem ganzen Einsatz seiner starken Vitalität das Berliner Musikleben revolutioniert. Seine ersten Konzerte hatten Scharen von Gleichgesinnten um das Symbol der neuen Musik gesammelt und in der „Neuen Musikgesellschaft“ zusammengeschlossen. Nun kommt die Zeitschrift als geistiges Band für alle, die auf dem gleichen Wege suchten. „Melos wollen diese Blätter künden, das Gesetz im Werden der Musik aufzeigen“, sagte Scherchen in seinem ersten Geleitwort; „keine Gemeinschaft wirtschaftlich gleich Interessierter trat zusammen, eine Sammelstätte liebend Erkennender sollte gebildet werden!“. Scherchens Programm stellte das Problem der Tonalitätsdurchbrechung in den Mittelpunkt, daneben das Verhältnis von Ton und Wort „mit seinem problematischsten Ausdruck: der Oper“. Zwei weitere Teile der Zeitschrift sollten das Verhältnis der Musik zu den andern Künsten und ihren soziologischen Unterbau untersuchen. César Klein zeichnete Kopfleisten und einen aggressiven Umschlag in futuristischer Manier mit durcheinander wirbelnden Notenköpfen, Instrumenten und andern Symbolen. Und nun ging man an die Arbeit.

Auf der ersten, dem Geleitwort folgenden Seite stehen nur einige Zeilen mit der Überschrift „An Ferruccio Busoni!“. Melos und Neue Musikgesellschaft fordern den im Exil in Zürich lebenden Meister auf, nach Berlin zurückzukehren „in der Überzeugung, daß die Bande nicht zu lösen sind, welche das musikalische und kulturelle Berlin, wie Deutschland überhaupt mit Ihnen verknüpfen“. Noch im selben Jahre kehrte Busoni zurück.

Dieses erste Heft ist uns jetzt zu einem historischen Dokument geworden. Scherchen selbst schreibt über Arnold Schönberg. Wir spüren heute, wie in seinem Geleitwort, so auch in diesem Aufsatz den Geist von 1920: erstmaliges, sich selbst berauschendes Erfassen des Neuen. Der Aufsatz schließt mit den zusammenfassenden Sätzen: „Schönberg ist von seiner Materie besessen wie wenige, ist so ganz Musiker,

daß die Bewegungen seiner Materie wie in dieser selbst in ihm wirken. Und ist von höchster Menschheitspotenz; sein reines Glühen verbrennt den Unrein-Nahenden, wandelt alles ihm Nahekommende zu sich hinauf".

Oscar Bie eröffnet eine Aufsatzreihe „Musikalische Perspektiven" mit einem Ausblick auf die Oper, Heinz Tiessen eine Folge von Betrachtungen über die Struktur der neuen Musik unter dem Titel „Der neue Strom". Das Heft schließt mit einem leidenschaftlichen Protest Scherchens gegen Pfitzners Ästhetik der musikalischen Impotenz, ein Buch, das „Paul Bekker nennt und Mahler, Busoni, Schreker, Schönberg meint, den Kampf gegen diese Künstler versteckt unter dem Deckmantel einer ästhetischen Auseinandersetzung". Als Beilage erscheint ein Lied des jungen Eduard Erdmann, eines seiner besten.

2.

Der vorgezeichnete Weg wird weiter gegangen. Unter den Mitarbeitern schält sich bald ein kleiner Kreis derjenigen heraus, welche der neuen Musik gesinnungsmäßig verbunden sind. Eines der nächsten Hefte ist Arthur Nikisch gewidmet. Von den einzelnen Punkten aus Scherchens Programm ist es zuerst das Verhältnis von Wort und Ton, das Gestalt gewinnt. Die regelmäßig wiederkehrenden Beilagen beschränken sich auf das Lied; Tiessen, Erdmann, Gurlitt, H. J. von der Wense, Scherchen selbst erscheinen als Komponisten. Über das Verhältnis von Wort und Ton spricht Arnold Schönberg. Auch Dichter und Literaten kommen zu Wort: Doeblin begegnet mehrfach, auch Wolfenstein und Loerke. Aber, wenn man diese Aufsätze heute wieder ließt, bleibt es schwer, ein Ergebnis zu konstatieren. Es sind viele tönende Worte da, doch sie zeigen neben dem Willen zur Verständigung die grenzenlose Verwirrung und Unsicherheit, in der die neue Musik sich befindet. Sie beginnt mit dem Widerspruch zwischen Scherchens Geleitwort und César Kleins Umschlagbild und setzt sich fort bis in den Inseratenteil [1]). Zu der beabsichtigten Klärung der Tonalitätsprobleme kommt es einstweilen noch nicht recht; an ihre Stelle treten Situationsberichte. Unter ihnen überragt ein Aufsatz von Bartók über das „Problem der neuen Musik". Scherchen macht mit einer Schrift Awraamoffs bekannt, die er selbst aus dem Russischen übersetzt und die sich mit der Durchbrechung des temperierten Tonsystems befaßt. Unmerklich rückt die Oper in den Vordergrund; Stiedry veröffentlicht Teile einer Denkschrift, die sich mit der Umgestaltung des Opernspielplans beschäftigt. Ein Stück aus Ernst Kurths „Romantischer Harmonik" erscheint im Vorabdruck. Aber das zweite Sonderheft dieses Jahrgangs bleibt bei Mahler stehen.

In den Jahren 1921 und 1922 liegt die Entwicklung der Zeitschrift auf der gleichen Linie. In der Haltung bemerken wir einen allmählichen Umschwung. Die erste zupackende Sicherheit ist verschwunden; eine Art Krisenstimmung entsteht. Im ersten Heft des zweiten Jahrgangs erscheint als Titel eines Aufsatzes von Udo Rukser die Frage: „Expressionismus als Ziel?". Der Aufsatz ist im wesentlichen eine Auseinander-

---

[1]) Hier findet sich in liebevoller Nachbarschaft zum Beispiel ein ganzseitiges Inserat der Lieder von Alfred Valentin Heuß (sollte er mit dem Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" identisch sein? Die Schriftleitung.) mit dem fettgedruckten Zitat „Ein deutscher Künstler, wie Gott ihn will" und als Gegenbild „Bordell, ein infernalischer Roman in fünf Sprüngen von Curt Corrinth, Buchausstattung von César Klein . . . der kommende große Romanerfolg unserer Epoche!"

setzung mit Adolf Weißmann, der im Laufe desselben Jahrgangs selbst das Wort ergreift. Sein Essay „Weltkrise und Kunstkrise" (aus dem, wie aus vielen der hier genannten Aufsätze, wichtige Teile in diesem Hefte mitgeteilt werden) kennzeichnet die Situation von 1921 mit außerordentlicher Schärfe. „Wir sehen den Rückschlag in allem", heißt es in Scherchens Geleitwort nach Abschluß des ersten Arbeitsjahres, „in Politik und völkischem Empfinden ebenso, wie in der Kunst . . . Immer leiden Erstlinge – und das sind wir – als Geopferte der Zukunft, sie, welche das Neue vorerst negativ in zersetzender Kraft erleben".

In dieser Krise beginnen auch die einzelnen Stilkreise der jungen Musik, sich zum ersten Male zu ordnen. Weißmann schreibt in dem erwähnten Aufsatz, es sei „absolut unrichtig, wenn man etwa Strawinsky, Malipiero mit Schönberg in eine Reihe stellt. Das heißt die Verschiedenheit ihrer Ziele verkennen". Noch Scherchen hatte ein Jahr vorher Mahler, Busoni, Schreker und Schönberg als Repräsentanten der neuen Musik in einem Atem erwähnt.

Im Zusammenhang damit steht ein weiteres Merkmal dieser beiden folgenden Jahrgänge: ihre betont kosmopolitische Haltung. In der deutschen Musikkultur verwurzelt, umspannt Melos nun auch die junge Musik in den anderen europäischen Ländern. Es erscheinen Studien über die Situation der französischen, englischen, italienischen und russischen Musik. Auch hier zeigt die Entwicklung, daß die Zeitschrift den Weg der Entwicklung richtig voraussieht: 1922 wurde die „Internationale Gesellschaft für neue Musik" in Salzburg gegründet. Bei dieser Gelegenheit erscheint ein dreisprachiges Sonderheft mit Beiträgen von Busoni, Hauer, Haba, Milhaud, Ansermet und Cyrill Scott. Vielleicht scheint es uns heute, daß das repräsentative Moment stärker ist, als die inhaltliche Qualität; immerhin ist die Haltung eindeutig und sicher festgelegt.

Die Notenbeilagen umspannen jetzt verschiedene Formen der Instrumentalmusik, besonders Klaviermusik. Erschien schon im ersten Jahrgang (im Zusammenhang mit einer ausführlichen Analyse dieses Werkes) ein Satz aus der unbegleiteten Violinsonate von Artur Schnabel, so tauchen jetzt Bartók, Alban Berg und Hindemith unter den Komponisten auf, dieser zunächst mit einigen frühen Tanzstücken und dann mit seinem handschriftlich gebliebenen Lied für Singstimme und Bratsche „Des Todes Tod". Auch Schönberg steht noch immer stark im Mittelpunkt: Egon Wellesz schreibt über ihn als Lehrer und Paul Bekker gibt eine Analyse seiner künstlerischen Persönlichkeit, die uns heute auch an den Stellen außerordentlich interessant erscheint, an denen wir Schönberg ganz anders zu sehen gelernt haben.

Die geistige und künstlerische Krise dieser beiden Jahre stand in engem Zusammenhang mit der wirtschaftlichen. Mit dem dreisprachigen Festheft der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hörte Melos, dessen Schriftleitung inzwischen von Scherchen an seinen Mitarbeiter Fritz Windisch abgegeben war, zunächst auf, weiter zu erscheinen. Die deutsche Kultur wurde von der Inflation zertreten.

3.

Es vergehen zwei Jahre, ehe auf den abgebrochenen dritten Jahrgang der vierte folgen konnte. Im Frühjahr 1924 wurden unter der Schriftleitung des Verfassers dieses

Aufsatzes die ersten Vorbereitungen zum Wiederaufbau der Zeitschrift getroffen. Der Name Melos hatte auch in der Zwischenzeit seinen lebendigen Klang nicht verloren. Nachdem die Neue Musikgesellschaft Hermann Scherchens eine Grundlage gegeben hatte, wurde die Melos-Gemeinschaft unter Leitung von Philipp Jarnach und Heinz Tiessen zum Zentrum der Kreise, die sich um neue Musik scharten. Mehrere ihrer Aufführungen, wie des „Pierrot lunaire“ unter Stiedry, fanden in Verbindung mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik statt. Beides, die Durchführung dieser Konzerte und der Wiederaufbau der Zeitschrift wurde nur möglich durch die opferwillige Hilfsbereitschaft Herbert Grafs, welcher hinter der Konzertgemeinschaft als deren Protektor, hinter der Zeitschrift als anonymer Herausgeber stand.

Die Zeitschrift stand bei ihrem Wiedererscheinen vor einer völlig neuen Situation. Das Gesamtbild der neuen Musik hatte sich gefestigt, das Verhältnis des Publikums zu ihr sich bis zu einem gewissen Grade geklärt. Die erhitzte Atmosphäre des ersten Vorstoßes war einer ruhigeren Betrachtung gewichen. Innerhalb der neuen Musik sonderten sich mehrere gegensätzliche Stilkreise heraus. Schönberg und der Kreis seiner persönlichen Schüler wurde zum ersten Male als Endpunkt gesehen. Strawinsky war bekannt geworden, Hindemith in eine Führerstelle hineingerückt. Überall wich der chaotische Durchbruch der neuen Kräfte einem Suchen nach Ordnung und Gestalt. Auch die kritische Forderung war gewachsen: an die Stelle sensationeller Begeisterung oder Ablehnung trat das Streben nach Klärung der Zusammenhänge.

Hier mußte die Zeitschrift ihre zentralen Aufgaben erblicken. Sie gibt sich nun anders, büßt vielleicht einiges von der Stoßkraft ein, mit der sie angesetzt hatte, aber gewinnt an Weite und Raum. In dem ersten Hefte steht Busonis wundervoller letzter Aufsatz „Vom Wesen der Musik“. Er ist ein Zeugnis höchster, wissender Reife und von tönender Resonanz. Er bestätigt und besiegelt Busonis Voraussage einer neuen Klassizität, die er einige Zeit vorher im Melos ausgesprochen hatte. In demselben Hefte schreibt Fritz Jöde über Musikerziehung. Die Arbeit der Jugendmusikbewegung verbindet sich an dieser Stelle zum ersten Male mit der neuen Musik. Eine Entwicklung hebt hier an, die in dem „Neuen Werk“, einer Sammlung von Gemeinschaftsmusik für Schule und Haus, ihren vorläufigen Abschluß findet.

Ebenfalls in diesem Hefte findet sich eine ausführliche Analyse von Kreneks „Toccata und Chaconne“, Opus 13. Ihr folgen weitere analytische Untersuchungen (über Alban Bergs „Wozzeck“, über Hindemiths „Sancta Susanna“ und andere wesentliche Werke der letzten Zeit). Alle diese Arbeiten sind nicht mehr Kampfruf und begeisterte Kritik, sondern exakte Erkenntnis und vorsichtige Verallgemeinerung. Sie helfen, die stilistischen Fundamente der neuen Musik zu klären.

Vom Wiedererscheinen des Melos an wird der internationale Charakter der Zeitschrift im weitesten Maße betont. Wo vorher abgebrochen werden mußte, setzt die Entwicklung jetzt wieder an. Im Laufe des ersten Jahrgangs werden Situationsberichte aus allen Ländern Europas veröffentlicht (die fremdsprachlichen Aufsätze in Original und Übersetzung). Man erfährt wieder mit einiger Ausführlichkeit, was in Europa vorgeht. Dabei wird auch die Mauer durchstoßen, welche uns bis dahin noch von Rußland trennte. In zwei Sonderheften kommen Vertreter der russischen Musik und Musikwissenschaft zu Worte. Es entsteht eine Verbindung mit dem Staatlichen Kunsthistorischen Institut in

Leningrad (in welches der Schriftleiter als korrespondierendes Mitglied aufgenommen wurde); sie hat sich bis heute immer weiter befestigt und immer enger gestaltet.

In den Inhalten der Zeitschrift wird ein Bestreben nach synthetischer Umspannung der geistigen Gehalte der Zeit bemerkbar. Melos verliert den Charakter einer aktuellen Zeitschrift vorübergehend zu Gunsten einer thematischen Einheitlichkeit. Die Aufsätze jedes einzelnen Heftes gruppieren sich um ein Thema oder einen Stoff und gehen hierbei über die engeren Bezirke der neuen Musik hinaus. So wird versucht, die Probleme der Musikwissenschaft zusammenzufassen, die Lage der Jugendmusikbewegung umfassend zu spiegeln oder durch Heranziehung von Vertretern anderer Fachgebiete ein Bild von der „Einheit der Künste" zu geben.

Allmählich mußte man versuchen, den Anschluß an das Leben wieder zu gewinnen und zu den Zeitereignissen Stellung zu nehmen. Eine Rubrik „Die Lebenden" entsteht, in der sich schaffende Künstler der Gegenwart in scharfer Profilierung herausheben. Eine Umschau versucht, Zeitströmungen festzuhalten. Musikfeste und andere wichtige Aufführungen werden in einer Form besprochen, die nichts von Chronik oder Musikbrief an sich hat und in einer teilweise großen Ausführlichkeit Kritik mit stilistischer Untersuchung verbindet. Alle diese Bestrebungen fanden nach den Schwankungen der Übergangsjahre eine breite und wirksame Basis durch die Fundierung der Zeitschrift in dem neu ins Leben gerufenen Melosverlag in Mainz.

4.

Mit dem Beginn des Jahres 1927 fängt diese jüngste Entwicklungsphase des Melos an. Sie äußert sich zunächst in einer intensiveren Verbindung mit den aktuellen Zeitereignissen, für welche gerade in diesem Jahre der Boden besonders günstig war. Das erstmalig in Deutschland stattfindende Frankfurter Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und das von Donaueschingen nach Baden-Baden verpflanzte Kammermusikfest der jungen Komponisten unter Führung Hindemiths gab Anlaß, die Probleme der neuen Musik in unmittelbarer Verbindung mit den Aufführungen weitesten Kreisen nahe zu bringen.

Die wachsende Resonanz der Zeitschrift und ihre immer intensivere Anpassung an die Forderungen der Zeit führten zu einer allmählichen Umgestaltung ihrer inneren Struktur. Sie liegt in doppelter Richtung: einmal in einer weiteren Auflockerung ihrer Form und ihrer Inhalte, andererseits in einer organisatorischen Festigung ihrer eigentlichen künstlerischen und kulturellen Ziele. Ausdruck des ersten Strebens ist eine wechselnde und bewegliche Gliederung, welche für den Hauptteil die Einheitlichkeit des Stoffkreises beibehält, sonst aber ein vielseitiges und lebendiges Bild der Gegenwart zu geben versucht. Alle aktuellen Fragen und kritischen Besprechungen werden im „Musikleben" (das seit 1928 von Heinrich Strobel redigiert wird) zusammengefaßt.

Organisatorische Festigung gewinnt Melos seit Anfang 1928 durch Einführung zweier Neuerungen: der Meloskritik und der Melosbücherei. Der Gedanke einer kollektiven Kritik liegt in der Zeit; er wird hier zum ersten Male praktisch durchgeführt. Anfangs in einer Trennung von Aufführungs- und Werkbesprechung, unter denen sich die Werkbesprechung als die aussichtsreichere und fruchtbarere erwies. Sie ist inzwischen längst über ihre ursprüngliche Aufgabe hinausgewachsen und versucht, mit oder ohne den An-

laß eines zu besprechenden Werkes, wesentlichste Zeitinhalte zu formulieren. Die Melosbücherei setzt zeitgeschichtlich mit einem Überblick Heinz Tiessens über die Geschichte der neuen Musik, monographisch mit Strobels Buch über Hindemith, erkenntnistheoretisch mit der Arbeit des Verfassers über die Tonsprache der gegenwärtigen Musik an. Die Meloskritik gehört zu den ständig wiederkehrenden Rubriken der Zeitschrift. Sie hat sich in den zwei Jahren ihres Bestehens mit dem Schaffen aller wichtigen zeitgenössischen Komponisten, entweder mit Einzelwerken von ihnen oder zusammenfassend beschäftigt. Daneben traten allgemeinere Fragen, wie die breit angelegte Untersuchung über die Soziologie der gegenwärtigen Musik.

Der in diesen letzten Jahren eingeschlagene Weg bezeichnet die Entwicklungslinie unserer Arbeit. Sie erfährt keine Veränderung mehr, sondern nur noch Bereicherung: Früher an der Peripherie liegenden Gebiete: Rundfunk, Film, Schallplatte rücken immer mehr in den Mittelpunkt und machen einen Ausbau dieser Rubrik und weitere Teilung der Arbeit notwendig. Es wird versucht, zwischen der Einheitlichkeit des Grundthemas und der Vielseitigkeit des musikalischen Lebens auszuwägen. Manchmal werden Sonderinhalte mit besonderem Nachdruck herausgestellt, wie „Musikkritik“ oder „Laienmusik“, um die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf brennende Probleme zu lenken. Aber immer soll die Festlegung auf ein bestimmtes Programm vermieden werden. Wir fühlen uns frei von jeder Starrheit. Verlag, Schriftleitung und der Kreis der engeren Mitarbeiter sind sich darin einig, daß nicht Festlegung auf eine kunstpolitische Anschauung sondern nur wandlungsfähige, aktive und lebendige Einfühlung in alle Symptome der Zeit, weit über die Musik hinaus, einer Zeitschrift Gegenwärtigkeit und Zukunft verbürgen.

DIE SCHAFFENDEN

Ferruccio Busoni †

AUS: VOM WESEN DER MUSIK

Erschienen August 1924

Anbahnung einer Verständigung für den immerwährenden Kalender

Allmählich mußte ich mich im Weiterschreiten meiner Betrachtungen zu der Ansicht bekennen, daß unsere Vorstellung vom Wesen der Musik noch fragmentarisch und undeutlich geblieben; daß die Wenigsten sie zu empfinden vermögen, weniger noch zu begreifen und garnicht zu präzisieren. Meine frühere Erkenntnis von der Einheit der Musik gelte als eine Vorahnung dessen, das ich hier zu formulieren mich anschicke: eine Vorahnung, die bisher eher von Philosophen als von eigentlichen Musikern intuiert wurde; als von solchen Geisteskräften, die das irdische Handwerk (wie die Musiker es ausüben) in ihrer Hellsicht weniger beeinträchtigte.

Ein Komponist mutet mich an wie ein Gärtner, dem ein Grundstück kleineren oder größeren Umfangs zur Kultivierung desselben zuerteilt worden ist; ihm fällt es zu, das, was auf seinem Terrain gedeiht, zu pflücken, allenfalls zu ordnen, zu einem Strauß zusammenzustellen; wenn es hoch kommt, zu einem Garten auszubauen. Diesem Gärtner kommt es zu, das, was seinen Augen, seinen Armen, (seiner Unterscheidungskraft) er-

reichbar ist, zu erraffen und zu gestalten. So wird selbst ein Gewaltiger, ein Gesalbter ein Bach, ein Mozart, von der gesamten Flora der Erde nur einen Bruchteil überschauen handhaben und vorzeigen können: ein winziges Fragment jenes Blütenreiches, das unseren Planeten bedeckt und wovon ein ungeheurer Flächenraum, teils zu entfernt, teils unerforscht, sich der Erreichbarkeit des einzelnen Menschen, – sei er auch ein Riese – entzieht. Und noch ist der Vergleich schwach und ungenügend insofern, als die Flora lediglich die Erde bekleidet, während Musik ein ganzes Weltall, unsichtbar und ungehört, durchzieht und durchdringt.

Auch dem größten Riesen muß der Umkreis, in dem er seine Tätigkeit entfaltet, ein beschränkter bleiben. Wieviel er auch umfassen mag, es wird – im Verhältnis zum Unendlichen, aus dem er schöpft – eine verschwindend kleine Strecke sein müssen; so wie auch der höchste Aufstieg uns der Sonne nicht näher bringt! Innerhalb dieses von einem Menschen beherrschten Umkreises, den ihm die Zufälle seiner Geburt anweisen, in Zeit und Raum, fühlt der individuelle Geist sich besonders zu bestimmten Flecken und Bildungen durch natürliche Sympathie mehr angezogen, indem sein Naturell mit gewissen Einzelheiten dank ähnlicher beiderseitiger Beschaffenheit in nähere Verwandschaft gestellt ist. Diese Momente bevorzugt der „Schaffende“ in so ausgesprochener Weise, daß er in seinen Werken gern und oft zu ihnen wiederkehrt; derart, daß wir Andern lernen, ihn daran wiederzuerkennen. – So wie wir aus den zufälligen (im Grunde vorbestimmten) Begegnungen mit wenigen Frauen den Begriff der Liebe bilden und diese niemals über diese Begegnisse hinaus begreifen (Liebe ist wechselseitige Anziehung von Menschen und Dingen durch Unendlichkeit und Ewigkeit). So ist es durch die Vermittelung weniger uns bekanntgewordener Komponisten, daß wir glauben, das Wesen der Musik erschaut zu haben. Was wir davon wirklich erschauen, sind Einzelheiten und Manieren, die – noch dazu – der Kleinere vom Grösseren übernimmt; bis ein neuer Größerer eine bis dahin unenthüllte Wendung erhascht und so den nächsten Schritt antritt. Dieser „Neue“ gilt als Genie. Im Grunde verdankt er seine Bedeutung dem Orte und dem Augenblick, die seine Geburt umstanden.

Was ist das Wesen der Musik? Nicht der Vortrag eines Virtuosen, nicht die Ouvertüre zu Rienzi, nicht die Lehre der Harmonie, nicht das hinter farbig angestrichenen Grenzpfählen sich heimatlich ausladende Volkslied getrennter Nationen (schon das Trennen ist in diesem Fall ein Verleugnen). Wenn auch jede einzelne dieser Gattungen ein Körnchen des Allwesens in sich hält, insofern, als die Musik alle Elemente umschließt; aber gerade dadurch, daß sie in Gattungen zerfällt, wird sie wiederum zerpflückt, als ob das Himmelzelt zu kleinen Streifen zerschnitten würde. Was vermag der Einzelne gegen solche unübersichtliche Fülle des Materials? Seien wir den wenigen Erwählten im Tiefsten der Seele dankbar dafür, daß es ihnen gegeben ist, wenigstens im Kleinen durch Geschmack und Form, durch Eingebung und Meisterung ein Miniaturmodell jener Sphäre aufzustellen, aus der alle Schönheit und Gewalt ihnen zufließt. Das Wesen der Musik werden Menschen in seiner Echtheit und Gesamtheit niemals erkennen; kämen sie doch wenigstens dazu, zu unterscheiden, was nicht zu ihm gehört! Dem steht vor allem die „Zunft“ im Wege, wie dem Glauben das Dogma entgegensteht.

Zuweilen, in seltenen Fällen hat ein Irdischer vom Wesen der Musik etwas Unirdisches erlauscht: das zerfließt in den Händen, sobald man danach greift, erstarrt, sobald man es hier unten verpflanzen will, erlischt, sobald es durch das Dunkel unserer Mentalität geschleift wird; doch bleibt von seinem himmlichen Ursprung noch genug Erkenntnis, daß es uns als das Höchste, Edelste und Hellste erscheint von allem Hohen, Edlen und Hellen, das uns erkennbar umgibt.

Nicht die Musik ist ein „Abgesandter des Himmels", wie der Dichter meint. Sondern des Himmels Abgesandte sind gerade jene Erwählten, denen das hohe Amt aufgebürdet ist, einzelne Strahlen des Urlichts durch unermeßlichen Raum uns zuzubringen. Heil dem Propheten!

Arnold Schönberg (Berlin)

AUS: DAS VERHÄLTNIS ZUM TEXT

Erschienen Dezember 1920

Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohl bekannten Schubertliedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrundeliegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre. Noch entscheidender als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, daß ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben habe und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei. Wobei sich dann zu meinem größten Erstaunen herausstellte, daß ich niemals dem Dichter voller gerecht geworden bin, als wenn ich, geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen mußte.

Mir war daraus klar, daß es sich mit dem Kunstwerk so verhalte, wie mit jedem vollkommenen Organismus. Es ist so homogen in seiner Zusammensetzung, daß es in jeder Kleinigkeit sein wahrstes, innerstes Wesen enthüllt. Wenn man an irgend einer Stelle des menschlichen Körpers hineinsticht, kommt immer dasselbe, immer Blut heraus. Wenn man einen Vers von einem Gedicht, einen Takt von einem Tonstück hört, ist man imstande, das Ganze zu erfassen. Genau so wie ein Wort, ein Blick, eine Geste, der Gang, ja sogar die Haarfarbe genügen, um das Wesen eines Menschen zu erkennen. So hatte ich die Schubertlieder samt der Dichtung bloß aus der Musik, Stefan Georges Gedichte bloß aus dem Klang heraus vollständig vernommen. Mit einer Vollkommen-

heit, die durch Analyse und Synthese kaum erreicht, jedenfalls nicht übertroffen worden wäre.

Kein Mensch zweifelt daran, daß ein Dichter, der einen historischen Stoff bearbeitet, sich mit der größten Freiheit bewegen darf, und daß, wenn ein Maler heute noch Historienbilder malen wollte, er nicht genötigt wäre, mit einem Geschichtsprofessor zu konkurieren. Weil man sich an das zu halten hat, was das Kunstwerk geben will, und nicht an das, was sein äußerer Anlaß ist. Weil also auch bei allen Kompositionen nach Dichtungen die Genauigkeit der Wiedergabe der Vorgänge für den Kunstwert ebenso irrelerant ist, wie für das Porträt die Ähnlichkeit mit dem Vorbild, wo doch nach hundert Jahren keiner diese Ähnlichkeit kontrollieren kann, während noch immer die Kunstwirkung bestehen bleibt. Und nicht deshalb besteht, weil, wie vielleicht die Impressionisten meinen, ein wirklicher Mensch, nämlich der scheinbar dargestellte, sondern der Künstler uns anspricht, der sich hier ausgedrückt hat, der, dem in einer höheren Wirklichkeit das Porträt ähnlich zu sehen hat. Hat man das eingesehen, so ist es auch leicht zu begreifen, daß die äußerliche Übereinstimmung zwischen Musik und Text, wie sie sich in Deklamationen, Tempo und Tonstärke zeigt, nur wenig zu tun hat mit der inneren und auf derselben Stufe primitiver Naturnachahmung steht, wie das Abmalen eines Vorbildes. Und daß das scheinbare Divergieren an der Oberfläche nötig sein kann wegen eines Parallelgehens auf einer höheren Ebene. Daß also die Beurteilung nach dem Text ebenso verläßlich ist wie die Beurteilung der Eiweißstoffe nach den Eigenschaften des Kohlenstoffs.

Béla Bartók (Budapest)

AUS: DER EINFLUSS DER VOLKSMUSIK AUF DIE HEUTIGE KUNSTMUSIK

Erschienen Oktober 1920

„Volksmusik“ ist im allgemeinen ein ziemlich weiter Begriff, den ich hier mit folgendem Versuch einer Definition einschränken möchte: *Volksmusik ist die Musik einer von städtischer Kultur am wenigsten beeinflußten Bevölkerungsschicht.* Musik in mehr oder minder großer, sowohl zeitlicher als auch räumlicher Ausdehnung, die als spontane Befriedigung des Musiktriebes fortlebt, oder irgendwann fortgelebt hat.

Es ist anzunehmen, daß jede heutzutage bekannte europäische Volksmusik durch den Einfluß irgendeiner Kunstmusik, besser gesagt, volkstümlicher Kunstmusik entstanden ist. Bei den neu entstandenen (oder in unseren Tagen entstehenden) Stilarten ist dies so ziemlich beweisbar; in den älteren ist es vorderhand nur in einzelnen Fällen möglich. Eine der wichtigsten Aufgaben der vergleichenden Musikfolklore ist eben der Versuch, den Ursprung der einzelnen Volksmusikstilarten der Völker zu bestimmen, was auf diesem Gebiete mangels an verläßlichem Material eine ungleich schwierigere Aufgabe ist, als z. B. eine ähnliche Forschungsarbeit auf dem Gebiete der vergleichenden Sprachforschung.

Der allgemeinen Meinung nach hat die Volksmusik erst im XIX. Jahrhundert namentlich auf die Kunst Chopin's, Liszt's, später auf die der slawischen Komponisten einen bedeutenderen Einfluß auszuüben begonnen. Dies ist insofern nicht ganz richtig, als dieser Einfluß nicht so sehr der Volksmusik, sondern vielmehr der volkstümlichen Kunstmusik zuzuschreiben ist.

Die reine Volksmusik fängt erst Ende des XIX. und Anfang des XX. Jahrhunderts an, einen überwältigen Einfluß auf unsere höhere Kunstmusik auszuüben. Als erste Beispiele haben wir die Werke Debussy's und Ravel's zu betrachten, auf welche die Volksmusik Osteuropas und Ostasiens ihren bleibenden, und gewissermaßen richtunggebenden Einfluß ausübte. Noch mehr ausschlaggebend ist dieser Vorgang in den Werken des Russen Strawinsky und des Ungarn Kodály: das Oeuvre beider Musiker wächst derart aus der reinen Volksmusik ihrer Heimat heraus, daß es beinahe als eine Apotheose derselben gelten kann (wie z. B. Strawinsky's Sacre du Printemps). Bemerkt sei: es handelt sich hier nicht um die bloße Anwendung von Volksmelodien oder um die Umpflanzung einzelner Wendungen derselben: es offenbart sich in diesen Werken eine tiefinnere Erfassung des mit Worten schwer zu schildernden Geistes der betreffenden Volksmusik. Demzufolge beschränkt sich auch dieser Einfluß nicht auf einzelne Werke; die Ergebnisse des ganzen Schaffens der betreffenden Komponisten sind von diesem Geiste durchtränkt.

Wie verträgt sich nun dieser Einfluß der durchaus tonalen Volksmusik mit der atonalen Richtung? Es genüge der Hinweis auf ein besonders charakteristisches Beispiel: die Pribaoutki von Strawinsky. Die Singstimme derselben besteht aus Motiven, welche – wenn auch vielleicht nicht aus der russischen Volksmusik entlehnt – durchweg Nachbildungen von russischen Volksmusikmotiven sind. Die charakteristische Kurzatmigkeit dieser Motive, die sämtlich, allein betrachtet, durchaus tonal sind, ermöglicht eine Art instrumentaler Begleitung, die aus einer Reihe von unterlegten, für die Stimmung der Motive höchst charakteristischen, mehr oder minder atonalen Tonflecken besteht. Die Gesamtwirkung steht jedenfalls dem Atonalen viel näher als dem Tonalen.

Eben dieses, den Volksmotiven entnommene hartnäckige Festhalten an einem Ton oder an einer Tongruppe scheint eine besonders wertvolle Stütze zu sein: sie bietet für die entstehenden Werke dieser Übergangsperiode ein festes Gerippe und bewahrt vor einem planlosen Herumirren.

Zwei Parallelen wären noch zu erwähnen: die reine Volksmusik kann zur Beeinflussung der höheren Kunstmusik ebenso als Naturerscheinung in Betracht kommen, wie die mit dem Auge wahrnehmbaren Eigenschaften der Körper für die bildende Kunst, oder wie die Lebenserscheinungen für den Dichter. Dieser Einfluß gestaltet sich für den Musiker am wirksamsten, wenn er die Volksmusik nicht aus toten Sammlungen kennen lernt, welche so wie so ihre feineren Nuancen und das pulsierende Leben derselben infolge des Fehlens genügender diatonischer Zeichen nicht wiederzugeben vermögen, sondern wenn er sie rein in der Gestalt kennen lernt, wie sie in ungezügelter Kraft beim niederen Volke lebt. Wenn er sich dem Eindrucke dieser lebenden Volksmusik und all' deren Umständen, welche die Vorbedingungen dieses Lebens bedeuten, hingibt und die Wirkung dieser Eindrücke in seinen Werken widerspiegeln läßt, dann kann man von ihm sagen, er hat ein Stück Leben darin festgehalten.

Paul Hindemith (Berlin)

AUS: ÜBER MUSIKKRITIK

Erschienen März 1929

Gegen einen ehrlichen, verständigen und gerechten Kritiker wird kein Musiker etwas einzuwenden haben. Ist es aber richtig, daß Leute, die genau wissen, was sie wollen, von anderen bekrittelt werden, die man kaum anders denn als komische Figuren betrachten kann?

Manche sitzen alt, bösartig, verdrießlich und abgerackert in den Redaktionen herum. Sie haben sich zu Brahms' Zeiten vielleicht einmal als kühne Renner bewährt, also dürfen sie auch noch heute keck die neue Musik bewiehern, trotzdem die Redakteure ebenso gut wie die Musiker wissen, daß diesen übellaunigen Herren nichts recht ist, was geschieht. Meistens haben sie sich früher auch „kompositorisch versucht". Natürlich ist ihnen Jeder ein Dorn im Auge, dessen Kompositionen nicht gerade schlechter sind, als die ihrigen. Hat man je gelesen, daß der Berichterstatter aus der Zeit der Postkutsche über die Fortschritte im Automobilbau berichtet?

Dann gibt es Operettenspezialisten, geistvolle Männer mit „spitzer Feder", mit allen Wassern des Humors und der sprudelnden Heiterkeit gewaschen. Auch die läßt man auf unsere Musik los. Man weiß, was dabei herauskommt: sie beurteilen alles nach dem mehr oder weniger „lustigen" Eindruck, den sie haben. Neue Musik ist für sie entweder lustig oder schlecht. Im günstigsten Falle glauben sie, der Komponist mache sich über sie lustig. Ernst bleiben sie jedoch bei Operetten. Manche weinen dort vor Rührung und Begeisterung.

Heil den biederen Männern, die großzügig und genial erfassen, worum es sich handelt. Deren Kritiken eine unerschöpfliche Fundgrube falscher Berichte, neckischer Vergleiche und unterhaltenden Geschwätzes sind. Manche schreiben in Form von Rennberichten über musikalische Dinge, andere huldigen dem verbreiteten und beliebten Vergnügen, über Stücke zu berichten, die man nicht aufgeführt hat oder sie merken nicht, daß Stücke im Programm ausgewechselt werden. Besonders Hellhörige haben Uraufführungen schon ein Jahr vorher irgendwo gehört. Sind sie besonders heiter aufgelegt, schreiben sie über die Fräcke der Musiker, Statur der Sängerinnen, persönliche Beziehungen, nichtige Privatangelegenheiten.

Über jene laßt uns schweigend den Mantel christlicher Nächstenliebe decken, denen Musik eine politische Angelegenheit ist. Denen heutige Musik gleichbedeutend mit Schweinerei oder Bolschewismus ist. Die einfach alles, was heute komponiert wird, mit der Bezeichnung „atonal" versehen und für die das Musikleben nur aus einer fortlaufenden Reihe musikalischer Gedenktage besteht. Mit ihnen haben wir keinerlei Berührungspunkte. Sie gehen uns nichts an.

Kurt Weill (Berlin)

Erschienen März 1929

AUS: KRITIK AM ZEITGENÖSSISCHEN SCHAFFEN

Die Aufgaben einer Kritik am zeitgenössischen Schaffen bestehen darin, erstens das zeitunglesende Publikum über Wert nnd Bedeutung einer neuen Komposition und die damit zusammenhängenden Vorgänge in der Gesamtproduktion unserer Zeit zu

unterrichten, und zweitens dem schaffenden Musiker selbst entweder vom Standpunkt des Publikums oder von dem des fachlichen Beraters ein Urteil über sein Werk zu geben. Der heutige Zustand der Kritik zerstört in den meisten Fällen diese beiden Auswirkungsmöglichkeiten. Es ist z. B. unmöglich, daß ein Opern- oder Konzertbesucher sich über ein neu aufgeführtes Werk ein Urteil bilden kann, wenn er sämtliche Kritiken zusammenstellt, die darüber erschienen sind. Er hat nach der Lektüre aller dieser Kritiken keine Ahnung, ob das Stück gut oder schlecht, alt oder neu, wichtig oder unwichtig ist. Er könnte, da ja die Geschmäcker verschieden sind, noch verstehen, daß er restlos anerkennende neben restlos ablehnenden Urteilen findet. Aber es macht ihn völlig ratlos, daß jeder Kritiker an das Werk einen anderen Maßstab anlegt, daß die Meinungen viel zu weit auseinandergehen, um noch erkennen zu lassen, daß immer noch der gleiche Gegenstand gemeint ist. Er vermißt jede Grundlage einer auch nur annähernd gemeinsamen Betrachtungsweise, er erkennt, daß nur in den seltensten Fällen mit Konsequenz eine Richtung gefördert, eine andere abgelehnt wird, er sieht eine Verwirrung der Maßstäbe, die oft auch die wertvollen Betrachtungen des einzelnen Kritikers wertlos macht.

Es wäre falsch, die Schuld an diesem Zustand dem Kritiker zuzuschieben. Der Kritiker tut das, was seine Redaktion von ihm verlangt, die ihn engagiert hat, die ihn bezahlt und die sich jederzeit „voll und ganz" hinter ihn stellt. Die Erscheinung des Kritikers reiht sich logisch und lückenlos in das Gesamtbild der heutigen Presse ein, die viel zu fest und machtvoll fundiert ist, um irgendwelche Zweifel an ihrer Richtigkeit und Notwendigkeit aufkommen zu lassen. Ob dieses System zu ändern ist — das ist eine politische Frage. Aber gewiß ist, daß auch innerhalb dieses Systems das Gesamtbild der Presse sich ändern wird. Mit einer jungen Musikergeneration wächst eine junge Generation von Kritikern heran, und schon heute beginnt sich ein deutlicher Trennungsstrich zwischen einer alten und neuen Generation abzuzeichnen, deren gegenseitiger Kampf darum ein so heftiger ist, weil sich die verschwindende Generation durch die heraufkommende in ihrer Existenz bedroht fühlt, und weil ein Existenzkampf mit schärferen Mitteln ausgefochten wird als ein Kampf geistiger Meinungen. Darum kann es sich nicht darum handeln, diesen Zustand zu beklagen, sondern höchstens das Bild der heutigen Kritik nachzuzeichnen, wie es sich dem schaffenden Musiker darstellt.

Heinrich Kaminski (Ried)

AUS: VON DER FORM IN DER MUSIK

Erschienen August 1921

Der schöpferische Geist allein ist es, der lebendig macht.

Zeit wird es endlich, gegen unproduktives Heiligsprechen gewisser Formen anzugehen, die nur darum ein für allemal das richtige sein sollen, weil sie gelegentlich richtig w a r e n und richtig sein k ö n n e n.

Da wird z. B. einem musikalischen Kunstwerk gegenüber noch immer mit einer deprimierenden Selbstverständlichkeit und ohne weiteres vorausgesetzt, daß es eine bestimmte, d. h. b e k a n n t e, schon in der Vergangenheit angewandte Form haben müsse,

als da sind: Sonaten-, Rondo-, Variationen-Form usw. (Fehlt eine solche bekannte Form, so wird das Kunstwerk als formlos erklärt; entschuldigt wird allenfalls noch „Programmmusik", deren Irrwege uns aber hier nicht beschäftigen sollen.)

Lebendigem, schöpferischem Geist wird Begriff und Wortinhalt sich unter den Händen wandeln; sie sind nie endgültig, sie fließen oder erstarren, je nach der geistigen Vitalität der Zeiten und Menschen. Verdorren aber wird unausbleiblich jeder Begriff, der unbesehen aus „guter alter Zeit" übernommen wird.

Gerade die Musik gilt es, von dem würgenden Einfluß erstarrter Begriffe zu befreien, der ihr Luft und Atem abschnüren will. Sind nicht da und dort schon Zeichen ihrer Agonie bemerkbar, so daß Pessimisten bereits von ihrem Ende sprechen?

Sie soll und wird uns zu neuem, blühendem Leben auferstehen, schaffen wir ihr nur erst die lebenhindernden, erstarrten Begriffe vom Leibe!

Was ist denn eigentlich z. B. diese unfehlbare Sonatenform? War sie nicht einfach nur eine Etappe auf dem Weg, ein notwendiger, ein starker Ast am aufstrebenden Baum der Musik, aus dem wiederum neue Äste und Zweige wachsen wollen? Ein Gewordenes, das neuem Werden dienen will und soll — eine erworbene Formsicherheit und formale Stütze zugleich, ein Innehalten und ein Vorwärtsblicken, Etappe und Wegweiser, wie es vordem Kanon, Fuge, strenger Satz waren? Und ist es nicht närrisch, anbetend um einen Wegweiser herumzutanzen, statt weiter zu wandern, wohin er weist?!

Max Butting (Berlin)

AUS: DIE MUSIK UND DIE MENSCHEN

Erschienen Februar 1927

Es läßt sich nicht leugnen, daß die seelische Haltung der Menschen im Augenblick der Kunst-Musik eher abgeneigt, als zugewandt ist. Es gibt ja so einen einheitlichen Geist — dies oft unmerkliche, und doch stets vorhandene gemeinsame Fühlen und Denken der Menschen, das ganz allgemein die Haltung der Menschen bestimmt; jene Haltung, die sich schnell ändern kann und doch weit mehr ist, als eine Mode. Es ist auch zuzugeben, daß die positive Zuwendung zum Sport, und damit zur Körperlichkeit, eine allgemeine Hingabe an geistige Dinge erschweren kann. Aber die Menschen sind heut viel zu klug, als daß sie Sport ganz ungeistig trieben. Für uns Deutsche, die wir uns vor dem Kriege teils in Wirtschaftlichkeit, teils in Gelehrsamkeit überlasteten, bedeutet der Sport eine Befreiung unseres Gesamt-Habitus. Die Jahre, in denen wir ihn zuerst übertreiben, mögen uns von manchen andern Dingen fern halten. Daß wir uns aber durch ihn so weit verändern, um eine jahrhundertelang uns nahe stehende Kunst vergessen zu können, glaube ich nicht. Und so glaube ich auch nicht, daß das Bedürfnis nach Musik aus andern Gründen abhanden kommt. Die Menschheit als Ganzes besitzt auch ihren Charakter; es erscheint mir unwahrscheinlich, daß solche Charakterzüge, wie Musik und Musikbedürfnis verloren gehen könnten. Aber Wandlungen macht der Charakter der Menschheit, und mit ihm Musik und Musikbedürfnis, durch. Deshalb stelle ich die neue Frage auf, ob die gegenwärtigen Zustände nicht dadurch bestimmt sein könnten, daß die herrschende Musik nicht in der Lage ist, das Musikbedürfnis im *charakteristischen Sinne* zu befriedigen.

Vor 15 – 20 Jahren paßten Menschen und Musik gut zueinander; wir finden in der damals komponierten Musik die gleichen charakteristischen Züge, die den Menschen jener Zeit des Wohllebens auszeichnen. Seitdem haben sich die Menschen sehr verändert, und ich möchte drei Momente aus dem bisherigen Ergebnis dieser Wandlung hervorheben, die mir im Hinblick auf Musik wichtig erscheinen. Wir sind einfacher, ungeduldiger und rhythmischer geworden. Die größere Einfachheit spiegelt sich in Lebensformen, aber auch in den Formen der Dinge wieder, mit denen wir umgehen. In der Kunst wird uns demgemäß jede Art seelischen Pathos von Tag zu Tag unerträglicher. Ich sage ausdrücklich: seelischen Pathos; denn es gibt ein formales und stilistisches Pathos, das notwendig und überzeugend den einfachen Dingen anhaften kann. Unsere Einfachheit ist eine gewisse Geradheit, Nüchternheit, sachliche Offenheit, die anstrebt, an Allem nur das Wesentliche und Notwendige zu zeigen. Dadurch wird die Romantik immer unmöglicher. Unsere Ungeduld zeigt sich im Verkehr, im Briefstil. Sie verlangt, daß sich die Erscheinungen nicht wiederholen, verlangt Prägnanz in der Form und hat unsere intellektuelle Gewandtheit und Aufnahmefähigheit außerordentlich geschult. Mit Rhythmik ist unser heutiges Leben in geradezu ungeheurem Maße durchsetzt: der Rhythmus jeder Maschine, jedes Verkehrsmittels, jedes Tanzes und Sportes drängt sich in Ton, Geräusch und Bewegung so stark auf, daß rhythmisches Empfinden uns selbstverständlicher geworden ist, und zwar so restlos, daß wir uns dessen gar nicht mehr bewußt sind. Wir staunen nur über Vorgänge, die keinen Rhythmus haben.

Philipp Jarnach (Berlin)

AUS: DIE MUSIK UND DIE VÖLKER

Erschienen Februar 1927

Die zeitgenössische Produktion, soweit uns diese zugänglich ist, nach einem persönlichen Gesichtspunkt zu werten, wäre in vielen Fällen ungerecht. Ich empfinde es heute als müßig, „Forderungen" aufzustellen, und möchte mir jede Art der Intoleranz abgewöhnen. Maßstäbe gibt es zwar, aber Vergleiche sind verfänglich. Nicht das Wesen der Aufgabe ist an sich entscheidend, sondern die bewegende Kraft des Selbsterlebten und der Grad ihrer Ausstrahlung in die künstlerische Form. Ich meine: ist uns einmal die Erkenntnis von der unzerstörbaren Einheit der Kunst geworden, sind wir uns dessen endgültig bewußt, daß alles, was sie hervorbringt, hier wie dort dem gleichen Trieb entspringt und folglich im Letzten gleiches Ziel anstrebt, so bedarf diese höhere Verwandtschaft keines Nachweises mehr und keiner Begründung im einzelnen.

Somit blieben nur Unterschiede der Fähigkeit und solche der Milieu-Entwicklung. Das Gemeinsame werden wir nicht in der Betonung von Tendenzen suchen, die zufällig parallel entstanden und zu sehr handgreiflich sind, als daß sie nicht der Verdacht der Manier träfe. Der Begriff der „Richtung" ist ohnedies, wie auch derjenige der „Führerschaft", in den staubigen Fundus der kritischen Phraseologie längst zurückverwiesen. Was sich am Kunstwerk als allgemein gültig herauskristallisiert, sein Ausdrucksgewicht, wird durch örtliche oder stoffliche Gebundenheit in seiner Auswirkung außerhalb des Entstehungskreises kaum beeinflußt. Das Zusammentreffen ästhetischer Strömungen ließe sich daraus erklären, daß die Musiker ungleich mehr voneinander wissen und hören

als in früheren Zeiten. Es ist sozusagen eine Verkehrsangelegenheit. Aber alles, was über ein geschwätziges Mittelmaß hinausragt, kann sich nur in einer Sphäre begegnen, in der Stilähnlichkeiten nichts mehr bedeuten.

Es trifft sich, daß ich als Mitglied der Internationalen Jury in London Gelegenheit hatte, an die zweihundert Partituren durchzusehen, die, von siebzehn Ländern zur eventuellen Aufführung empfohlen, als ein Querschnitt der Weltproduktion innerhalb der letzten fünf Jahre gelten können. Dieser Überblick gestattete zunächst die erfreuliche Feststellung: daß die neue Musik ihre Krise überwunden hat und sich vom Spekulativen immer mehr entfernt. Mit der zunehmenden Sicherheit in der Handhabung subtilerer Klangmittel hat sich allmählich die Erfahrung gebildet, die ihre Ausdrucksmöglichkeiten erschließt. War einmal die Brauchbarkeit der tonartlosen Harmonik als künstlerischer Faktor nicht mehr bestritten, so mußte der unklare Begriff, der mit dem Worte „Atonalität" bezeichnet wird, aufhören, eine Doktrin zu sein. Die Begabteren unter den früheren Aposteln des Radikalismus fühlen sich nicht mehr bemüßigt, auf Theorien zu pochen, deren Bedeutungslosigkeit sie bei Zeiten erkannten. Es wird viel und, wie mir scheint, auch ungleich konzentrierter gearbeitet, als noch vor wenigen Jahren.

Darius Milhaud (Paris)

MELODIE

Erschienen August 1922

Mein Meister André Gedalge erzählte mir einst, als ich am Pariser Konservatorium seine Unterweisung im Kontrapunkt genoß, daß er als Knabe seine ersten Kompositionsversuche seinem Lehrer, einem Oboespieler gezeigt habe, der zu den ehrgeizigen Plänen seines Schülers sich folgendermaßen äußerte: „Aber schreib mir doch acht Takte, die man ohne Begleitung spielen kann."

Hier liegt das ganze Geheimnis der Musik, denn ohne die melodische Quelle kann auch das gewissenhafteste und gründlichste Handwerk der Komposition nicht befriedigen und sich durchsetzen. Die Melodie ist das musikalische Urelement, das Wesentliche, Organische, aus dem reinen Gefühl Fließende, das durch sein Wesen selbst den rhythmischen Rahmen und das harmonische Gewebe beeinflußt. Jede Melodie bildet sich gemäß dem Wollen ihres Schöpfers, aber jeder Musiker neigt zu einem bestimmten melodischen Typ, der, gleichsam ein Stempel seiner Persönlichkeit, nicht in den Bereich seines Willens, seiner Wahl gestellt ist, gerade so wenig, wie jemand die Wahl hat, ob er lieber blondes oder braunes Haar haben möchte. Der eine Künstler drückt sich aufs Ungezwungenste aus durch Melodien, denen Akkorde auf der Basis diatonisch geformter Harmonien zu Grunde liegen, und nur ausnahmsweise und mit bewußter Anstrengung wird er sich der chromatischen Melodik bedienen. Der andere Künstler verfügt über eine melodische Linie, die aufs freieste alle möglichen chromatischen Töne verwendet, aber des tonalen Gefühls entbehrt. Es sind dies die wesentlichen Unterschiede, die sich vom Temperament der Künstler herschreiben und die zu den beiden Hauptarten des musikalischen Ausdrucks geführt haben, der Tonalität und Polytonalität einerseits, der Atonalität andererseits. Mit Unrecht hat man geglaubt, daß es sich um abgegrenzte Systeme handele, um den Gebrauch bestimmter konventioneller Formeln im harmonischen und kontrapunktischen

Satz. Nur auf den Charakter der Melodik kommt es an, und von ihr hängt es auch ab, ob ein Satz im wesentlichen einen diatonischen oder chromatischen Ausdruck erhält.

Eine diatonische Melodie oder ein Ensemble polytonaler Melodien können auf chromatischer Basis harmonisiert werden. Aber das melodische Element wird sich durchsetzen und die begleitende Chromatik wird nicht mehr Bedeutung haben, als z. B. für das Harmonische die Durchgangsnoten, die für die herrschende Tonalität keine Beeinträchtigung bedeuten, trotz aller scheinbar fremden Beimischungen; die diatonische Melodie bringt eben von sich selbst eine ausgeprägte Tonalität hervor, die sich durchsetzt. Ähnlich wird eine chromatische, mithin atonale Melodie nicht die Anwendung diatonischer Begleitharmonien verbieten, die aber, gleichsam um sich zu legitimieren, in dieser Verbindung mit der atonalen Linie sich gern der Elemente des Dominantseptimen-Akkordes bedienen werden, der als Mittel der Modulation den ersten Schritt bedeutet zur Befreiung vom tonalen Gefühl, wie denn überhaupt dieser Akkord immer gegen einen anderen Akkord hin in Bewegung begriffen ist.

Die Polytonalität und die Atonalität sind nicht neue Systeme, die den Grundprinzipien der Musik entgegenstehen, wie man zu oft sagen hört. Sie sind ganz im Gegenteil die logische Entwicklung dieser Prinzipien und was not tut, wäre eine Studie über ihre Technik, die eine Ergänzung der bestehenden Lehrgänge der Harmonie, des Kontrapunkts, der Fuge darstellen würde. Ebenso, wie man die konsonanten und dissonanten Akkorde studiert, ihre Umkehrungen, die Gesetze, die ihre Verbindungen begründen, so sollte man auch die aus mehreren Tonalitäten zusammengesetzten Akkorde untersuchen, samt ihren Umkehrungen, Verbindungen usw., sollte man die so gewonnenen Prinzipien anwenden auf den Kontrapunkt (akkordischer Kontrapunkt, freier polytonaler Kontrapunkt) und auch auf die Fuge.

Die Quellen der Polytonalität sind nicht schwer zu finden: sie liegen, vom harmonischen Gesichtspunkt aus, in den Durchgangsnoten, den unaufgelösten Wechselnoten, den akkordfremden Tönen, die man als Bestandteile eines anderen Akkords ansehen kann. In kontrapunktischer Hinsicht ist die Polytonalität begründet durch die strengen Kanons in allen Intervallen außer der Oktave, die Atonalität in den Fortschreitungen der Dominantseptimen, die jeder Festsetzung der Tonalität entgegenwirken, und im Gebrauch der chromatischen Melodien. So reich die Mittel auch sein mögen, die ein Musiker für die technische Ausführung seines Werkes besitzt, so wird das Werk doch nur lebensfähig sein, wenn der angewandte Stil im Einklang steht mit dem melodischen Urstoff, ohne den jede Konstruktion in eine konventionelle sonore Rhetorik verfällt. Nur auf die Melodie kommt es an, und die verwickeltste und vollendetste musikalische Technik bleibt toter Buchstabe, wenn sie nicht als unverrückbare Grundlage, als Lebenselement „jene paar Takte" hat, „die man ohne Begleitung spielen kann."

(Die Übertragung besorgte Hugo Leichtentritt, Berlin)

Alfredo Casella (Rom)

AUS: ÜBER NEUKLASSISCHE MUSIK

Erschienen Dezember 1929

Es gibt keine Kunstrichtung, so widersinnig und unbegründet sie anfangs auch scheinen mag, die nicht irgendwie gerechtfertigt ist. Allzuhäufig geschieht es, daß unsere

guten Kritiker, nicht immer ihrer schweren Aufgabe gewachsen, in das geistige Mühsal einer komplizierten Epoche, wie es die unsere ist, hineinzuleuchten, – sich ihrer Bürde zu entledigen meinen, wenn sie jeden Versuch einer Neuorientierung mit Modetorheit, Grillen und vor allem mit Durst nach Berühmtheit abfertigen wollen. Das ist eine gar zu naive Betrachtungsweise, die auch gefährlich werden könnte, stünde es nicht längst fest, daß die Musikkritik, selbst wenn sie wunderbarerweise wertvoll ist, auf den Lauf der Dinge keinen nennenswerten Einfluß übt. Um auf das obige Thema zurückzukommen, sei bemerkt, daß man ständig so unsinnige und oft so gehässige Dinge zu lesen bekommt, daß es zunächst notwendig ist, die Sachlage klarzulegen.

Wenn es heute gar so gern heißt, daß die neue Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts anti-romantisch ist, so stimmt dies zum Teil. Aber die gegenwärtige Reaktion gegen die Kunst des vorigen Jahrhunderts sollte besser definiert werden: Kampf gegen die dekadente Romantik und genauer, gegen die nach-wagnerische Periode 1880–1914. Ebenso bekämpft auf politischem Gebiet das gegenwärtige Regime in Italien keineswegs den Liberalismus des „Risorgimento“, sondern seine dekadenten Ausläufer aus der vorgenannten Periode, die sich etwas über die Kriegszeit, bis zum Jahre 1922 hinauszog. Wie dem auch sei: selbst wenn diese allgemeine Neigung gegen die Romantik vielleicht weniger tief und weniger radikal ist, als sie zunächst scheinen mag, selbst wenn sie das Schlechteste an der Romantik und nicht, letzten Endes, ihr Bestes zurückstößt, so erscheint es dennoch notwendig, in dieser höchst wichtigen geistigen Tatsache einen bereits geschichtlichen Wert zu erblicken, weshalb es schade um die Zeit wäre, nicht nur ihre Existenz, sondern auch ihre große Bedeutung zu leugnen. Erst wenn wir diese gewaltige Erscheinung als eine vollendete Tatsache betrachten, wenn wir ihren Ursprung, ihre Bedeutung, ihre Konsequenzen nicht mehr in die bequemen und naiven Begriffe von „Mode“ und „Pose“ zwängen wollen, so ist es leichter über die wahren Ursachen jener Kunstrichtung nachzuforschen, die man gemeinhin, in Ermangelung eines Besseren, „Neuklassik“ nennt.

Für viele Irrtümer kann die Romantik zur Verantwortung gezogen werden. Zunächst für die Erfindung des abgerissenen und langlockigen Künstlers, Typus „Rodolfo“. Ein weiteres Übel ist die Vorstellung der Kunst als „Gabe Gottes“, welche in den Gehirnen der biederen Bürger zur lieblichen Idee gedieh (und bei den italienischen Kritikern noch immer vorherrscht), daß nämlich die künstlerische Schöpfung ahnungslos vor sich zu gehen hat; das bedeutet aber anders ausgedrückt nichts weniger, als daß das Genie ein vollkommener Dummkopf sein kann. Doch ein weiterer schwerer Irrtum bestand darin, daß das neunzehnte Jahrhundert die künstlerische Disziplin, die strenge Schulung abzubauen begann. Man meinte, die Kunst müsse „frei“ sein, sowie sich gleichzeitig die ebenso falsche Idee der individuellen Freiheit ausbreitete, die eben daran ist, in der modernen Welt kläglich zugrunde zu gehen.

Freiheit, wahre und höchste Freiheit, die erkämpft sich der geniale Künstler nur im Kampf gegen harte Knechtschaften. Palestrina im Kampf gegen die strenge Vokalpolyphonie, Bach gegen Fuge und Passacaglia, Beethoven gegen Sonate und Symphonie, und so gelangten sie zum vollständigen Sieg des Geistes über die Materie. Wie sagt doch Giovanni Papini in seiner „Opera Prima“ gelegentlich des Reims in der Dichtung: ‚Diese Zwangsform ist so notwendig wie Gott, und existierte sie nicht, sie müßte eigens

erfunden werden!" Und ebenso ist es mit jedem einzelnen der so heilsamen Widerstände, die sich im Laufe der Jahrhunderte gegen den Schöpfer angesammelt haben und gleichsam einen fast unüberwindlichen Wall bilden, welcher die Schönheit vor der Profanierung durch Unwürdige beschützt und verteidigt.

ZEITKRITIK

Hermann Scherchen (Königsberg)

MELOS

Erschienen Februar 1920

Geleitwort zum ersten Jahrgang

„Fluß der Dinge nach innerer Gesetzmäßigkeit, Werden im Banne eigener Kraft!" —

Melos wollen diese Blätter künden, das Gesetz im Werden der Musik aufzeigen ... das kann nur Liebe, demutsvoll suchende Forscherliebe, der allein Materialtriebkräfte sich erschließen.

Ihre Erkenntnis ist wichtig, sie nur erhellt Dunkelheiten, läßt statt vieler Umwege zur Zielstraße finden. Liebe aber schließt Doktrin aus: Liebe will umfassen und erkennen, Doktrin dagegen – herrschen. So sind Wesen und Ziel dieser Zeitschrift bestimmt durch das Leitwort „Melos", das alle Erörterungen hier durchklingen wird. Keine Gemeinschaft wirtschaftlich gleich Interessierter trat zusammen, eine Sammelstätte liebend Erkennender sollte gebildet werden!

* * *

Ausgangspunkt unserer Untersuchungen ist jene Tatsache, daß irgendwann ein jeder lebende Musiker mit dem Problem des Atonalen in Berührung gekommen ist, daß der Weg der bedeutendsten Schaffenden entweder ganz oder zeitweilig von Tonalität und Temperierung hinwegführt. Ganz den Bruch vollziehen, würde bedeuten, daß alle pseudoarchitektonischen Formen der Tonalitätsepoche zumindest in Frage gestellt sind. Das Problem der Tonalitätsdurchbrechung ist also von entscheidender Bedeutung für die Weiterentwicklung der Musik. Wir betrachten deshalb jede schöpferisch kraftvolle Erscheinung, die zu diesem Bruche hinzuführen scheint, mit gespanntester Aufmerksamkeit. Ihre positiven Kräfte erkennen, würde heißen, Chaosmöglichkeiten verhindert zu haben.

Hier ergibt sich von selbst das Zurückgreifen auf die vortonale Zeit: ihre kraftvollsten Erscheinungen gewinnen eine neue Bedeutung für uns, die wir in einem gewissen Sinn vor den gleichen Problemen wie jene stehen.

Dann die Verbindung von Wort und Ton, die Unkongruenz der musikalischen und poetisch-sprachlichen Formgesetze; der moderne Lösungsversuch der „Sprechstimme", Oper, Melodrama, Pantomime und Tanz – eine Fülle von Problemanhäufungen, mit denen sich unsere Zeit auseinandersetzt, deren Lösungen sie anstrebt.

Von besonderer Bedeutung sind der soziologische Unterbau und seine Erscheinungsformen. Jede Formulierung einer schöpferischen Persönlichkeit ist bis ins kleinste bedingt durch die Gesamtlage der umgebenden Gesellschaft: technische Möglichkeiten, die Art des Ausdrucks werden von hier bestimmt, ohne daß sich der Künstler dessen bewußt ist. Wir wollen keine absolute Abhängigkeit des schöpferischen Menschen von der Gesellschaft konstruieren, sondern durch den Nachweis der wirklich vorhandenen gegenseitigen Beeinflussungen allen direkt im Zusammenhang mit der Kunst stehenden soziologischen Erscheinungen nur die erhöhte Bedeutung zuweisen, die ihnen zukommt. Die wirtschaftlich-praktischen Vorgänge im Kunstleben sind ebenso wenig rein wirtschaftlicher Natur, wie die geistigen Formulierungen ausschließlich dem Geiste der Persönlichkeit unterliegen! – sodaß es sich für uns nicht um eine Theorie des Für – oder – Wider handelt, sondern darum, ganz die Bedeutung der beiden Einzelfaktoren zu erfassen, die zusammengefaßt immer erst das Gesamtbild „Musikkultur" ergeben.

* * *

Der Sinn, den das Wort Melos für uns umschließt, bestimmt auch die Art, wie die Probleme erörtert werden sollen. Jedes Auffinden „innerer Gesetzmäßigkeiten" setzt neben dem Wissen um die Tatsachen eine schöpferische Fähigkeit voraus: Konstatieren und Formulieren. Deshalb werden die Melosblätter ganz auf Aktivität eingestellt sein, ist alle Beibringung von Tatsachenmaterial hier Mittel – niemals aber Ziel. Deshalb kennen wir keine „Kritiken" – wohl aber Monographien, in denen von einem überschauenden Geiste aus der Fülle der konstatierten Erscheinungen Typisches und Wesentliches abgelöst und in Synthesen zu einem Idealtyp zusammengetragen wird. Bei all diesen Dingen werden neben den „Betrachtend"-Wertenden (Kritiker, Ästhetiker) „Ausübend"-Werdende (die Künstler selbst) zum Worte kommen, bei aller Problematik niemals den Untergrund, das rein Musikantische vergessen werden. Es gibt Zeiten, wo alles so in Frage gestellt ist, daß das Problem um des Problems willen wichtig wird, – um so behutsamer müssen alle tieferer Einsicht Fähigen in unserer entscheidenden Wendezeit an die Dinge herangehen, um nie das Band zu diesem Untergrunde selbst zu verlieren.

Hermann Scherchen (Königsberg)

MELOS

Erschienen Februar 1921

Geleitwort zum zweiten Jahrgang

Am 1. Februar ist es ein Jahr, daß die Melosblätter erscheinen. Eine Zeitschrift herauszugeben, die Tagesbedürfnissen dient, konnte nie unser Amt sein; inmitten der großen geistigen Krise unserer Tage Kräften nachzuspüren, die Positives verheißen, das tat not, umsomehr, als jene Krise des europäischen Geistes auch in der Musik zum Ausdruck kam. Zeiten der Krise geben Wendepunkte, wo Sterben und neues Werden ineinanderfließen; ja mehr noch: Totes gewinnt Scheinleben, Zukunftkräftiges droht greisenhaft zu ermatten. Leicht beginnt da jene Reaktion, – nach der ersten, auf-

strahlenden Morgenröte heller Zukunft – die alles in's Gegenteil verzerrt. Das ist unsere Gefahr. Wir sehen den Rückschlag in allem: in Politik und völkischem Empfinden ebenso, wie in Kunst. Die starke Rechtswendung des Bürgertums, die Neigung zum Antisemitismus, der neue Konservativismus der Kunst entspringen dem gleichen Grund: immer leiden Erstlinge – und das sind wir – als Geopferte der Zukunft, sie, welche das Neue vorerst negativ in zersetzender Kraft erleben. Daher das Besinnen, das Sich-Klammern an alles noch voll Leben scheinende; daher auch Wiederaufdecken verschütteter, ursprünglicher Kraftquellen – und die Neigung, alles Zukunftsvolle wieder zu verneinen. Hier muß höchste geistige Kraft einsetzen: wohl dürfen wir uns untreu werden, nie aber den Kräften und Ideen, welche als zukünftig aufgeleuchtet sind. Und nichts darf verloren gehen: auch jenes Rückschlagen des Pendels soll zu positiver Kraft werden, sich umsetzen in heilig glühenden Willen zur Reinigung.

Wer sich zukunftskräftig fühlt, muß die Liebe des Gärtners sich gegenüber kennen: jene Liebe, die um der edlen Säfte den eigenen Auswuchs beschneidet, die mit heiligem Ernst ertötet, was nicht notwendig-echt gewachsen. Wir prätendieren nicht darauf, endgültige Ziele zu weisen; wir lieben alle Kraft, deren Echtheit wir erkennen. Deshalb sind wir keine „Richtung", keine Clique der Kunst: dazu ist das Leben wie die Musik zu heilig, daß wir nicht immer nur trachteten, den ganzen Kreis des Bedeutenden zu umspannen. Wohl hat jede Zeit nur sich gewollt, muß jeder neue Wert anfänglich Alles bedeuten; wir Heutigen aber wissen das! – nicht umsonst lebt Nietzsches Wort von der „Redlichkeit des Geistes".

Adolf Weißmann †

AUS: WELTKRISE UND KUNSTKRISE

Erschienen Juni 1921

Haben Weltgeschehen und Kunstgeschehen irgend etwas miteinander zu schaffen?

Solange Geschichte nichts weiter war als eine Aufeinanderfolge von Kriegen und Staatsaktionen, die sich als statistisches Material für die Unvollkommenheit der Welt aufhäuften, gewiß nicht.

Nun wohnen wir dem Werden der Geschichte bei. Wir? Die Wenigsten mit vollem Bewußtsein . . . Denn an der Bewegung teilzunehmen und doch ihr Zuschauer zu sein, ist den Wenigsten gegönnt.

Haben wir eine Revolution erlebt? Man wird es ebenso bejahen wie verneinen können. Wenn aber Sinn dieser Revolution die Auseinandersetzung von Kapitalismus und Arbeiterschaft ist, dann stehen wir gewiß an ihrem Anfang.

Und schon spüren wir auch die allgemein künstlerische Krise. Es scheint also, daß zwischen Weltgeschehen und Kunstgeschehen irgend ein Zusammenhang besteht.

Aber es ist doch wohl so: die innere Kunstkrise hat vor dem Weltkrieg eingesetzt. Eine äußere ist ihr gefolgt.

Die äußere Krise freilich ist eine Folge des Krieges: eine wirtschaftliche und eine geistige.

Der Zusammenbruch hat den Riesenverwertungsprozeß der Kunst, der in Deutschland seinen Hauptmittelpunkt fand, zum Stillstand gebracht. Dies wäre an sich nicht zu be-

klagen, wenn nicht auch die Orchester in ihrem Bestand erschüttert wären. Dadurch bleibt ein großer Teil der heutigen Musik, eben gerade jene, die viele Proben und damit starken Kostenaufwand fordert, von der Aufführung so gut wie ausgeschlossen. Aber selbst die papierene Herrlichkeit der Partitur, so weit sie in valutastarken Ländern hergestellt ist, ist heutzutage schwer erreichbar. Damit entfällt der größte Teil der Ententemusik für den Gebrauch: eine starke neuitalienische Produktion, die bei Chester in London verlegt wird, und eine durchaus nicht bedeutungslose englische bleibt so gut wie unbekannt.

Aber das ganze Übel der Abschließung wird durch die gegenwärtige Gesellschaftsumschichtung und durch den Seelenzustand, genannt Mentalität, noch verschärft.

Man strebt gegenwärtig danach, scheinbar abgenutzte Meisterwerke für die große Masse kunstethisch nutzbar zu machen. Zweierlei wird damit erreicht: eine Verbreiterung der Musikkultur und eine Vertiefung des Gegensatzes zwischen den Schöpferischen und der Masse. Der Schaffende, im tiefsten Wesen unbürgerlich, hat das tragische Los, für Bürger zu schaffen. Oder vielmehr: der Aufnehmende sucht die aufreizende Überraschungswirkung, die ein großes Werk hervorruft, in eine andere Wirkung zu verwandeln. Er will es zum Besitz seines Gefühls machen. Das kann nur durch Abschleifung des Niederwerfenden ins Harmonische geschehen. So zielt jedes Werk, aus schöpferischem Sturm geboren, am Ende auf Bürgerlichkeit hin. In der doppelt aufreizenden Musik stellt sich diese Wirkung am allerschnellsten ein. Wieweit unsere „Klassiker" im Verwertungsprozeß nun schon gelangt sind, haben wir bereits gespürt. Die Verbreiterung der Musikkultur, gegeben durch die kunstethische Tendenz der Gegenwart, muß dieses Übel bis zur Unerträglichkeit steigern.

Damit ist aber auch die Fremdheit gegen alles Neue, Abseitige in den Vielen, Allzuvielen noch gesteigert. Ihr naturhafter Anarchismus muß unter solchen Umständen sich noch mehr absondern. Damit und durch die selbstverständlich gewachsene Neigung der großen Menge zu allem Handgreiflichen, Gegenständlichen, zum Kitsch wird eine unüberbrückbare Spaltung zwischen den Wenigen und den Allzuvielen erzeugt.

Und zu alledem tritt also die besondere Mentalität, die eine Fortsetzung der Kriegspsychose ist.

Wie wenn es noch nicht genug des Unheils wäre, wird gegenwärtig der Kampf für nationale Kunst zum parteipolitischen Programm. Und nicht nur für nationale, sondern auch für konfessionelle.

Der imperialistische Wahn, der zugleich Revanchegelüste nährt und großzieht, verurteilt jede Kunst zum Stillstand. Das zeigt sich in Frankreich wie in Deutschland. Dort können die lärmhaft aufgemachten „Six" oder Eric Satie die Erstarrung des Schöpferischen nicht übertünchen.

Bei uns aber treibt es zu vollkommener Kunstblindheit. Imperialismus, Revanchegelüst sind ja nur in völlig unkünstlerischen Menschen möglich. Aber kennzeichnend ist, daß der unkünstlerische Nationalismus mit hochmütigem Blick auf einen Besitz, den eine ähnliche Geistesverfassung nie hätte schaffen können, eben die Erstarrung in nationaler Kunst als Mittel zur Gesundung unserer Seelen predigt. Den in völkischen Schutz- und Trutzbünden zusammengeschlossenen unschöpferischen Geistern sagen zu wollen,

daß es uns nottut, gerade die Ententeproduktion für unser von Starrheit bedrohtes Schaffen zu verwerten, wäre umsonst. Vergeblich wohl auch darauf hinzuweisen, daß der deutschnationale Abgott Richard Wagner nur aus einer Zusammenfassung von west- und mitteleuropäischer Musikkultur mit allerhöchster Vermittlung des Weltbürgers Liszt seine gewaltige Kraft und Wirkungsreichweite geschöpft hat. Vergeblich wohl auch zu sagen, daß der Boykott „fremdstämmiger" Künstler, der um sich greift, die Entblutung künstlerischen Nachschaffens hervorrufen muß.

Diese Mentalität verhindert zwar das Schöpferische der Wenigen nicht ganz, aber entzieht ihm den Mutterboden, auf dem es gedeihen könnte. Die Kluft zwischen ihnen und der parteipolitisch durchfurchten Masse ist nicht zu überbrücken. Dies drückt neben allem anderen auf die organische Fortentwicklung unserer Musik im Geiste der Welt.

Fürwahr, wir stehen erst am Anfang aller Auseinandersetzungen zwischen den widerstreitenden Mächten in Politik, Wirtschaft, Kunst. Unsere Vereinsamung scheint gegenwärtig unheilbar, Wir stoßen auch die zurück, die uns nahen möchten. Die Kluft zwischen Ententekunst und deutscher Kunst vertieft sich, muß sich notwendig vertiefen.

Muß der Starrsinn erst zerschlagen werden, bevor eine neue Welt geboren wird? Müssen Frankreich und Deutschland oder vielmehr Deutschland und Frankreich sich irrsinnig totlaufen, damit aus den Ruinen Leben erstehe?

Solche Ereignisse vollziehen sich zwar rasch, aber immer noch viel zu langsam für diejenigen, die, anders gestimmt, zuschauen müssen, wie das Übel weiter frißt. Der Idealismus des Künstlers aber ist auf die härteste aller Proben gestellt.

Paul Bekker (Wiesbaden)

AUS: SCHÖNBERG

Erschienen Mai 1921

Arnold Schönbergs Kunst ist die einzige problematische, ihrer Gesetzlichkeit nach gegenwärtig noch unerkannte Musik unserer Zeit. Meinungsverschiedenheiten über andere heutige Musiker: Strauß, Reger, Mahler, Pfitzner, Schreker, Busoni beruhen auf Ungleichheiten der Geschmacksrichtung, der Kunstanschauungen, der Gewohnheit oder gar der politischen Denkart. Solche Ungleichheiten mögen kraß sein und im einzelnen Fall zu schroffen Gesetzlichkeiten des Urteils führen. Gerade dadurch bezeugen sie, daß die umstrittene Erscheinung ihrem Wesen nach erkannt ist und nun der Art ihres Wollens und Wirkens nach umkämpft wird. Bei Schönberg ist es anders. Hier geht der Streit noch nicht in erster Linie um die Wirkung, sondern um die Erscheinung selbst. Man spürt, daß sie da ist, man wehrt sie ab, beobachtet sie mit Zustimmung oder Widerspruch – aber man sieht sie nicht klar. Sie sitzt in einem dunklen Nebel, von dem man nicht weiß, wie eigentlich der Weg durch ihn läuft. Ein großer Teil der Werke Schönbergs ist noch unbekannt. Wenn gelegentlich eines erklingt, ist es meist eines aus früherer Zeit und erscheint zu vereinzelt, um deutliche Botschaft über seinen Urheber zu bringen. Selbst der vorurteilslose, mit gutem Willen kommende Hörer fühlt wohl die

magische Kraft, zugleich aber starke Befremdung und Widerstand in sich. Das Ergebnis ist ein Fragezeichen, das Rätsel der Natur, der solches entstammt.

Es ist einleuchtend, daß eine Kompositionstechnik wie die Schönbergs, sofern sie wahrhaftig ist, nur erwachsen konnte aus einer besonderen Art des Musikfühlens. Quartenakkorde, Septimenklänge, kadenzlose Atonalität, polyphone Satzart sind schließlich nur Mittel, ihre Verwendung wird zur artistischen Manier, wenn keine Notwendigkeit dazu treibt. Bei Schönberg ergab sich die Notwendigkeit aus der Umwandlung des inneren Gefühlsvorganges. Die Musik des 19. Jahrhunderts, wie sie sich aus der klassischen Kunst entwickelt hat, ist bestimmt von dem Trieb zur Darstellung, Versinnlichung eines Gefühlsvorganges. Gleichviel, ob man die dramatische Kunst von Mozart bis Meyerbeer, Wagner, Schreker, ob man die Symphonie von Beethoven über Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler, ob man das Lied, die Kammermusik, die sinfonische Dichtung in ihren verschiedensten Vertretern nimmt, gleichviel auch, wie man diese vielen Künstler-Erscheinungen im einzelnen werten mag, das entscheidende gemeinsame Merkmal aller ist das Streben nach der Musik als Ausdrucksdarstellung, nach Auseinanderlegung und Entwicklung eines Gefühlsvorganges mit den Kunstmitteln der Steigerung, der Zusammenfassung, der ausbreitenden Veranschaulichung. Diese Art Musikempfindung erzeugte die gleichfalls expansiv gerichtete klassisch-romantische Ausdruckstechnik: die Form des Liedes, den Kontrastbau der Sonate, die Arie, das Mozartsche Finale, die sinfonische Motivsprache Wagners, die melodisch und harmonisch farbige Art Schrekers. Ihr entsprach auch demgemäß die Art des Hörens, die innere Forderung, die jeder Hörer, gleichviel welcher Geschmacksrichtung er persönlich huldigte, dem musikalischen Kunstwerk zunächst grundsätzlich entgegenbrachte.

Hier liegt die Kluft. Schönbergs Musik veranschaulicht nicht, sie stellt nichts dar. Sie ist keine Sprache der Affekte, sie stellt keine Analogie her zwischen dem Zeitgeschehen der Musik und dem Zeitablauf eines Gefühlsvorganges. Ihr Objekt ist überhaupt nicht das Gegenständliche, gleichsam real Plastische des Gefühlsgeschehens. Sie lebt in einer bisher fremden, unerkannten Gefühlsdimension, in der das Körperliche, fest Umrissene des künstlerischen Objektes nicht existent ist. Es ist durchaus richtig, daß Schönbergs Musik des sinnlichen Reizes, des klanglichen Wohllautes völlig entbehrt. Man wird in den späteren Werken Schönbergs nie von einer im gewohnten Sinne „hinreißenden", „erhebenden", „ergreifenden" Wirkung sprechen können, weil Wirkungen solcher Art außerhalb der Sphäre der Kunst liegen. Gewiß mag das erfahrungsgemäß erstaunlich anpassungsfähige menschliche Ohr über den ersten Eindruck des Grotesken oder Bizarren dieser Musik allmählich hinwegkommen und sich an sie gewöhnen. Daß es sie aber jemals als „schön" empfinden könnte, ist nicht nur unwahrscheinlich – es würde auch dadurch der innere Sinn und die geistige Eigentümlichkeit der Schönbergschen Musik aufgehoben. Denn in der Gefühlszone dieser Kunst kann es ein „schön" als Begriff sinnlichen Gefallens nicht mehr geben, ebensowenig wie etwa eine Röntgenaufnahme physiognomische Reize hervorzuheben vermag oder solches anstrebt. Man könnte sagen, Schönbergs Musik beginnt da, wo die gewohnte Art des Musizierens aufhört, im Augenblick des Abschlusses einer konkreten Entwicklung, im Moment, wo der reale Darlegungsprozeß vollendet und der Künstler zur Rundung der Form gelangt ist. Hier, oberhalb des bisherigen Endpunktes, setzt Schönberg ein. Alle seine Anfänge sind von

einer Intensität, die wirkt, als ob schon ein weiter Weg durchmessen sei und der Musiker eben den Gipfel erreiche. Nun folgt keine Steigung mehr im hergebrachten Sinne, kein Sammeln und Aufbauen der Kräfte, keine allmähliche Zusammenballung. Es ist, wie wenn ein organisch vollendeter Körper durch eine scharfe, unerbittlich schneidende Linie durchbohrt, in der geheimnisvoll zuckenden Innenstruktur seines Wesens, in der seltsamen Überkreuzung seiner Lebenskräfte, in dem Fluß seiner Säfte erfühlt würde, ohne das Ziel eines greifbaren äußeren Ergebnisses, ohne Ehrgeiz der Darstellung, lediglich aus einem tiefen, ans Mystische grenzenden Drange absoluten, jeglicher Realität entfliehenden Schauens und Erfassens außerhalb jeglicher äußeren Gebundenheit.

Herbert Jhering (Berlin)

AUS: ZEITTHEATER — Erschienen November 1928

Eine Krise durchzieht die ganze Kunst. Eine Bewegung, die man in der Dichtung, in der Malerei, in der Architektur, in der Musik erkennen kann; eine Bewegung, die Oper und Drama, also auch Operndarstellung und Schauspielkunst ergreifen muß. Es ist die Krise der Gefühlsbewältigung, der direkten Wiedergabe der Empfindungen. Nicht umsonst ist sogar in der deutschen Dichtung, die weniger epische Bestandteile hat als irgendeine Poesie der Weltliteratur, das Anwachsen der berichtenden, der epischen Kunst bemerkbar. Nicht umsonst treten in der Oper die direkten, dramatischen Gefühlsexplosionen zurück. Nur in die Aufführungen der klassischen Schauspiele und Opern flüchtet sich immer wieder das alte Theater.

Neue Stoffkomplexe kommen herauf, die eine andere Art der Verdeutlichung verlangen. Man spürt Welt und Weite, Völkerschicksal, Erdschicksal – noch nicht geformt, aber als Material. Die Bereicherung der Bühnenmittel dient einer Bereicherung der Anschauung, die mechanische Vervollkommnung einer Erweiterung des Erlebnisbezirkes.

Brecht gehört zu der Theaterbewegung, die auf der einen Seite sich mit Piscator, auf der anderen mit dem Regisseur Erich Vogel berührt. Es kann nicht schlecht stehen um eine Sache, die mühelos mit den Bewegungen auf verschiedensten geistigen Gebieten zusammenkommt. Starre Formen werden durchbrochen. Selbst die konservativste Kunstgattung der Oper wird aufgelockert. Selbst das konservativste Publikum: das Musikpublikum wird beweglich gemacht. Vom Film führt eine Linie zu Strawinskys herrlicher „Geschichte vom Soldaten", von der „Geschichte vom Soldaten" zu der sprengenden, gegenwärtigen, beschwingten „Dreigroschenoper". Es ist kein exklusiver Kreis, der literarisch oder musikalisch „reformieren" will. Die Bewegung ergreift die absterbende Operette wie die strenge Kunst. sie will die Vergnügungsindustrie treffen wie das Konzertpublikum. Sie berührt sich auf der einen Seite mit dem Ausdruck des Films: Chaplin, Buster Keaton, auf der anderen mit den versachlichenden Bestrebungen der Musik: Otto Klemperer, Strawinsky, Paul Hindemith, Kurt Weill, auf der anderen mit Piscator, Strawinskys „Oedipus Rex", der das Oedipusdrama in lateinischer Sprache, mit Chören und einem erklärenden, hinweisenden Sprecher fast wie eine Liturgie gibt, in objektivierendem, epischen Ablauf; Brecht, der ein neues Drama plant „Der Untergang des Egoisten Johann Faszer" modern, mit Sprechchören, ruhig, einfach, Vorgänge episch dar-

stellend; Erwin Piscator, der den Film als chorisches, begleitendes, episches Element verwendet: Kurt Weill, der „Mahagonnysongs“ als episches Songspiel plant; Otto Klemperer, der aus der Musik jede falsche und verschwommene Gefühlsdramatik heraustreibt; der Regisseur Erich Engel, der als Spielleiter die aufgeregte, klare, verständliche Darstellung der Vorgänge anstrebt: was bisher getrennt nebeneinander- und auseinander lief, das verbindet sich. Früher dichtete jeder willkürlich darauf los. Da deklamierte treuherzig Schmidtbonn. Da glaubte Herbert Eulenberg den romantischen Philisterschreck aufstellen zu können. Da ließ Fritz von Unruh seine bombastischen Phrasen los. Selbst Ernst Toller blieb im losgelöst Ideologischen, und Georg Kaiser, der einen untrüglichen Zeitinstinkt hat, arbeitete isoliert. Da wurde gegen die Zeit gewettert, da wurde für die Zeit Partei genommen. Jeder für sich, keiner für den anderen. Diese Zeit ist endgültig vorbei. Es ist weniger eine Zeit der einzelnen Begabung, als eine Zeit der gemeinsamen Kraft und Bewegung. Wie in dem Prinzip des neuen Bauens immer mehr der Gemeinschaftsgedanke betont wird, wie die Zeit des individualistischen bürgerlichen Hauses vorbei ist, so hat sich auch das Theater von Grund auf geändert. Neue Lebensformen. Neue Bühnenformen. Es gibt eine Zeitbewegung. Es gibt Künstler, die zusammengehören. Die Zeit der Vereinzelung ist vorbei.

WISSENSCHAFT

Erich M. v. Hornbostel (Berlin)

AUS: DIE EINHEIT DER SINNE

Erschienen Januar 1925

Das Wesentliche des Kunstwerks liegt nicht im Sinnlich-Anschaulichen. Die Künstler werden protestieren gegen die Mißachtung sinnlicher Schönheit. (Mit Recht.) Das Wesentliche des Kunstwerks liegt im Sinnlich-Anschaulichen. Die Künstler protestieren noch heftiger. (Sehr mit Recht.) Beide Sätze sind falsch. (Protest bei den Logikern.) Beide sind richtig. („Ausgeschlossen!“ bei den Logikern.) Was also?

Anschauliches ist darum nicht weniger anschaulich weil es mehr ist als bloß anschaulich. Die Erscheinung ist nicht lediglich das Mittel, durch das uns Kunde kommt von etwas, das – anders nicht mittelbar – hinter ihr, außer ihr, jenseits steht. Es steht nicht dahinter verborgen, wir schauen es in Erscheinung unmittelbar an. Wir hören nicht Klänge, die einmal jemand so und so zurecht gemacht hat, um uns dies und das zu sagen – wir hören Mozart. (Busoni, selbst begnadet, hörte das Stückchen Himmel, das Mozart in sich trug. Hörte es, erschloß es nicht.) –

Wer einer ist, erfahre ich durch das, was er tut und sagt, sicherer aber und unmittelbarer daraus, wie er's tut, sagt, und wie er aussieht. Aber das Was ist vom Wie nicht zu trennen; schon in der unbelebten Natur: Umformung der Atom- oder Molekularstruktur ist gleichbedeutend mit Umwandlung des Stoffes. Zergliedernd will ich den Bau einer Musik aufzeigen. Ich kann nur zeigen: solche Glieder, so zusammenhängend, bilden sie eben dieses. Du mußt das „So“ der Glieder, das „So“ des Zu-

sammen, das „So“ der ganzen Musik hören – das ist ihre Form, das ist zugleich ihr Inhalt. Du kannst diesen Inhalt nicht haben denn in dieser Form.

Hanslick irrte: Bach war kein Konstrukteur. Formen ist nicht Zurechtkneten, sondern verdichten.

Lyonel Feininger, fünfzigjährig und auf der Höhe seines Könnens, setzt sich eines Tages hin und schreibt Orgelfugen. Bisher hatte er Fugen nur gemalt. Jetzt sind seine Bilder auch für Blinde erschaubar. Auch in der Kunst ist die Sinnessphäre nicht entscheidend, Transposition von der einen in die andere möglich, wenn auch nicht immer so vollkommen wie hier, wo (ich spreche von den Bildern) stärkste lineare Spannungen durch die klare Strenge kontrapunktischen Gesetzes geschlossen zusammengestrafft sind.

Denn einen wesentlichen Gegensatz zwischen Auge und Ohr gibt es wirklich. Kein Schall ist je so sehr Gegenstand wie ein starres sichtbares Ding. Noch in dem gleichbleibenden Ton hören wir das fortwährende Werden und Vergehen. Wir sagen „Ruhe!“, wenn wir nichts mehr hören wollen. Ein Schall mag rund sein, kugelig wie ein Tropfen, rechts oder links von mir, weit oder nah, punktförmig oder ausgebreitet – es gibt einen Hörraum, aber in diesem Raum ist kein Viereck möglich und kein Würfel. Erst das Auge stellt Objekte vor uns hin, die uns anstarren, die so ganz außer uns sind wie wir außer ihnen; die dableiben, wenn wir weggehn, und noch genau ebenso da sind wenn wir wiederkommen.

Curt Sachs (Berlin) — Erschienen Juli 1921

AUS: UNSER VERHÄLTNIS ZU GOTISCHER MUSIK

Die Kunst weitabliegender Zeiten uns zu eigen zu machen, ihr Unvergängliches unmittelbar zu empfinden, zu erleben und als ein Stück von uns selbst zu fühlen, ihre Altertümlichkeiten zu übersehen oder gar als einen besonderen Reiz auf uns wirken zu lassen, ist eine schwere Aufgabe, die der angestrengten Selbsterziehungsarbeit von Generationen bedarf. Aber sie ist zu bewältigen und ist bewältigt worden. Was noch zu Goethes Zeiten in Wunderkammern und Raritätenkabinetten verstaubte, was in Kirchen achtlos übertüncht war oder unter Weihrauchschwaden verschwärzte, ist uns Gemeingut geworden und hat den Bereich unseres Genießens und unserer Erbauung ins Unendliche erweitert, genau wie im Renaissancezeitalter die Trümmer der antiken Kunst zu neuem Leben erwachten und ganzen Geschlechtern neue Eindrücke von ungeahnter Stärke vermittelten.

Das geistige Ergebnis dieser künstlerischen Erfahrungen war die immer stärkere Abkehr von der Vorstellung, es seien die wechselnden Kunststile der Vergangenheit entweder unerreichte Vorbilder oder nur urwüchsige, unvollkommene Vorstufen der heutigen Kunst. Wir haben das Gefühl dafür erworben, daß die Hauptwerke aller Völker und aller Zeiten in ihrer Art und aus ihren Bedingungen heraus die Vollendung darstellen und ihren Eigenwert besitzen, unabhängig von dem, was vorher und was nachher kam.

In der Tonkunst ist diese Einstellung noch ungewohnt; sie setzt eben eine Erziehungsarbeit voraus, die wir der alten Musik gegenüber bisher nicht haben. Aber

mehr: die Musik ist in ungünstigerer Lage, weil ihre Werke nicht in lebendiger Form als Gegenstände unmittelbaren Genusses überliefert sind, sondern nur als trockene, kalte Notenniederschriften, die bestenfalls einen gültigen Wechsel auf die gewünschten Tonfolgen darstellen, aber nicht auf Klang, Geist und Gesinnung. Es bedarf des ganzen schwierigen Zusammenwirkens künstlerischer Einfühlungsfähigkeit und wissenschaftlicher Erforschung der untergegangenen Praxis, um zu dem Eindruck zu kommen, den ein Werk der Bildenden Kunst unmittelbar ausübt. Das Letzte aber wird nicht einmal diese Zusammenarbeit herausholen können, wenn nicht die Kenntnis der gesamtkünstlerischen Artung hinzutritt, das Begreifen dessen, was in jeder Zeit und jedem Volk zu künstlerischem Ausdruck, zur Entladung durch das Kunstwerk drängte. Wo aber Fühlen, Wissen und Erkennen zusammentreffen, da wird auch das musikalische Kunstwerk alter Zeit nicht nur zum beredten Zeugen einer vergangenen Epoche, sondern auch zum Gegenstand unmittelbaren Genusses. Es wächst über das antiquarische Interesse hinaus zum unvergänglichen Gegenwartswert.

Nirgends scheint das schwerer zu sein, als bei den Werken, die uns die späte Gotik hinterlassen hat, die Zeit der letzten großen Dome, die Zeit des Genter Altars und des Kölner Dombildes. Die Tonschöpfungen, die in diesen Domen erklangen, die Weisen, die den Brüdern van Eyck in den Ohren klangen, als ihr Pinsel die singenden Engel um die Orgel der heiligen Cäcilie ordnete, scheinen den wenigen, die von ihnen Kenntnis haben, eher Denkmäler einer überwundenen Kindheitsstufe der Musik zu sein, als gleichwertige Erzeugnisse einer Zeit, deren Kathedralen uns mit dem unverminderten ehrfürchtigen Schauer umfangen, wie den Zeitgenossen, und deren Gemälde uns mit uneingeschränkter Überzeugungskraft anschauen.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

AUS: ZUR SOZIOLOGIE DER MUSIK

Erschienen Dezember 1928

Wenn man sich heute mit der Musik beschäftigt, gerät man zwangläufig an Fragenkreise, die über den engeren Bereich des Musikalischen hinausweisen. Denn gerade in unserer Zeit ist das Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und denen, an die es sich wendet, fließend geworden. Es war etwa ein Jahrhundert lang an bestimmte Konventionen gebunden. Diese Lage bezeichnet der Typus eines Beethovenschen Aka-

demiekonzerts, für das jedermann sich (im Gegensatz zu der früheren höfischen Musikpflege) den Eintritt erkaufen konnte. Das war eine mittelbare Auswirkung der damals neuen demokratischen Idee. Die gleiche Idee erfaßt in unserer Zeit einen weit größeren Kreis von Menschen. Eine neue Schichtung der Klassen macht es notwendig, die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Kunst und ihren Verbrauchern neu zu formulieren. Wir sehen in den Organisationen und Erscheinungsformen des Musikbetriebs ein verwirrendes Durcheinander. Neben dem alteingesessenen Abonnentenpublikum in Konzert und Oper stehen die Organisationen der Volksbühnenbewegung. Von der einen Seite her sucht der Arbeitersängerbund, von einer andern die Jugendmusikbewegung, aus aktiver musikalischer Betätigung zu einer Erneuerung zu gelangen. Der schaffende Musiker drängt aus seiner Isoliertheit heraus; er erstrebt mit neuen Ausdrucksmitteln Kontakt mit einem unverbrauchten, durch Bildung unbelasteten Publikum.

Denn die scheinbar so triviale Frage des Publikums rückt jetzt in den Mittelpunkt einer brennenden Problemstellung. Durch die sozialen Umschichtungen der letzten zehn Jahre kommen ganz neue Kreise von Menschen mit Musik in Berührung. Von dieser Perspektive aus entstehen drei Typen. Zum ersten gehört das Publikum, das, getragen durch die Volksbühnenbewegung, in das Parkett der Operntheater einrückt. Man gibt ihm ohne Bedenken das übliche Repertoire, in dem unaktive Aufführungen der Klassiker und neuere Epigonenmusik vorherrschen. Den zweiten Typus finden wir vor allem in den Sängerbünden der Arbeiterbewegung. Hier gelangen Menschen zum praktischen Musizieren, die der Musik von sich aus zunächst fern standen. Auch sie gleiten in den Stoffkreis der Liedertafeln und Männerchöre hinein. Ein dritter Typus scheint überhaupt außerhalb der Musik zu stehen. Es ist der „Mensch unserer Zeit", dessen Interessen sich in Technik und Sport erschöpfen, der bestenfalls Musik im Radio oder durch das Grammophon konsumiert.

Die Entwicklung der neuen Musik schien diesen soziologischen Tatsachen zuerst in keiner Weise zu entsprechen, sich sogar in Widerspruch zu ihnen zu stellen. Musik, wie sie etwa aus dem Kreise Schönbergs kam, ist überspitzter Individualismus, schon durch ihre Sprache nur wenigen Eingeweihten zugänglich. Eine solche Luxusmusik widersetzt sich mit bewußter Betonung jeder Gemeinschaftsbildung.

Diese im Wesen resignierende Musik wird durch eine andere, jüngere verdrängt, die wieder den Weg zur Allgemeinheit sucht. Sie findet in der Oper sehr früh eigenwillige und persönliche Formulierungen, im Konzert auf einer anderen Ebene neue Wirkungsmöglichkeiten. Daneben erscheinen vereinzelte Ansätze, Musik einem soziologischen Zweck einzuordnen. Hier steht ein Werk wie die Dreigroschenoper von Brecht und Weill, andrerseits die Musik, die Hindemith „für Liebhaber und Musikfreunde" schreibt und die zu der Wiederlebung alter Polyphonie durch die Jugendmusikbewegung in Beziehung zu setzen ist.

Es entstehen folgende drei Fragen, die ungefähr den vorher gekennzeichneten Typen entsprechen. Ist es notwendig, daß die neuen Hörerschichten den Weg der Entwicklung mit allen Irrtümern und fruchtlosen Umwegen noch einmal gehen? Gibt es neue Inhalte, welche an die Stelle der alten treten können? Wie weit ist es nicht überhaupt eine irrige Voraussetzung, daß der heutige Mensch mit Musik, mit Kunst im allgemeinen, etwas zu tun haben muß?

II.

AUS: STRAWINSKY: „OEDIPUS REX“

Erschienen April 1928

Zur Frage der Antikenoper

Die Händelrenaissance stellte zum ersten Male wieder antike Stoffe auf unsere Opernbühne. Sie konnte zu so großer Bedeutung gelangen, weil sie uns den Sinn für das reine Opernspiel in einem Augenblick zurückgab, in dem das romantische Musikdrama sich tot gelaufen hatte. Sie stellt dem brünstigen Subjektivismus, den aufgepeitschten dramatischen Spannungen des nachwagnerschen Musikdramas ein objektiviertes, von aller stofflichen Realistik gereinigtes Spiel gegenüber. Es konzentriert das Drama auf harmonisch genial charakterisierende Rezitative und gibt den Arien die Möglichkeit zur Entfaltung absoluter musikalischer Kräfte.

Die in barockem Gewande erscheinende Antike Händels löst den Menschen aus aller psychologischen Differenzierung und erreicht dadurch eine Entpersönlichung, eine Typisierung, die wir gegenüber dem romantischen Musikdrama als Läuterung empfinden.

Die antike Stoffwelt vermittelt uns einen Typus des epischen Dramas, den die Entwicklung unserer zeitgenössischen Oper eben jetzt zum ersten Male mit einiger Deutlichkeit formuliert (Strawinsky, Hindemith, Weill). Im Gegensatz zu der dynamischen Bewegtheit des Musikdramas herrscht hier ein statisches Prinzip, das die Handlung in geschlossene Formkomplexe von monumentaler Starrheit zerschneidet. Die innere Lage des antiken Dramas: schon das allgemeine Wissen um seine Handlung, die Aufteilung des Geschehens an Chor und Sprecher, schaltet beim Spieler die Individualität, beim Hörer das stoffgebundene, am Fortschritt der Handlung haftende Interesse aus. Es entsteht eine unpersönliche Gestaltungsform, welche Geste und Pathos bändigt, allen Subjektivismus der Darstellung beschneidet und dadurch zum Ausdruck eines Gesamtwillens, eines Kollektivismus wird, wie er die materielle und geistige Arbeit unserer Zeit auf Schritt und Tritt bestimmt.

Dem gegenüber steht freilich die Tatsache, daß die antike Welt uns im Grunde sehr fern liegt. Unser Verhältnis zu ihr beruht auf einem Bildungserlebnis. Ihre Auswirkung bleibt notwendigerweise an einem kleinen Menschenkreis gebunden. Diesen, wie es die Antikenoper versucht, zu vergrößern, ist nicht ohne Gefahr und kann leicht zu einer Angelegenheit des Ästhetizismus werden.

Allerdings bietet die Antike gerade unserer Oper in ihrer vorher gekennzeichneten Entwicklungslage unmittelbarste Ausdrucksmöglichkeiten: Befreiung des musikalischen Ausdrucks von subjektivem Pathos, eine in sich ruhende absolute Formgebung, Vereinfachung und Versachlichung des Kolorits. Das sind nicht nur Tendenzen der Oper sondern des gegenwärtigen Schaffens überhaupt. Damit gleichzeitig stehen wir bereits vor den Kernfragen der Oedipusoper Strawinskys.

III.

Erschienen Okt. 1929

AUS: REAKTION UND LEBENDIGE ENTWICKLUNG

Die Entwicklung der neuen Musik verläuft durchaus natürlich: sie beginnt als revolutionärer Durchbruch elementarer Kräfte und ordnet diese Kräfte dann zu fester Gestaltung. Damit schien ein Ziel erreicht, das von den verschiedensten Seiten gefordert wurde. Es trat in Sprache, Technik und Form eine Sicherheit und Beruhigung ein, in der man die Gewähr eines neuen Stils erblicken konnte. Eine Reihe von Kunstwerken entstand, die in ihrer Gesetzmäßigkeit endgültig und beispielgebend wirken.

Aber unter der Maske dieser „Klassizität" beginnen sich auch Gegenströmungen in die neue Musik einzuschleichen. Sie drohen, deren Bild zu verfälschen und die ganze bisherige Entwicklung in Frage zu stellen; denn sie entspringen im Grunde einer Gesinnung, die mit dieser Musik nicht das geringste zu tun hat. Hierin liegt die Gefahr einer Verwirrung der Anschauungen und zugleich die Notwendigkeit einer reinlichen Scheidung. Denn jene pseudomoderne Musik hat in letzter Zeit in so bedrohlichem Maße zugenommen, daß es notwendig scheint, sie kritisch zu betrachten.

In diesem Zusammenhang ist die Beurteilung der letzten Werke Strawinskys, vor allem des Apollon, ein besonders typischer Fall. Wer Strawinskys Entwicklung miterlebt hat, erkennt, auf welchen logischen und doch schwierigen Umwegen die im Grunde raffinierte Einfachheit dieses Werkes zustande gekommen ist. Man braucht sich keineswegs mit ihm zu identifizieren; aber auf das schärfste abzulehnen ist die Art, wie ahnungslose Kritiker sich dieses Stückes jubelnd bemächtigen, um den Zusammenbruch der „atonalen" Musik an ihm zu demonstrieren.

Diese Kritiker stehen heute nicht mehr allein. Sie stützen sich auf eine Generation junger Komponisten, die ihr C-dur mit einer unbekümmerten Naivität schreiben, als ob in den letzten zwanzig Jahren nichts mehr passiert wäre. Was bei Strawinsky Beruhigung war, ist bei ihnen simpler Quietismus. Sie haben den großen Reinigungsprozeß nicht durchgemacht und eignen sich mit skrupelloser Leichtfertigkeit seine Ergebnisse an.

Diese Reaktionserscheinungen werden durch das Publikum in großem Umfang mitgetragen. Neue Musik sucht, nachdem sie das Stadium des Experiments überwunden hat, breitere Auswirkung. Sie findet sie vor allem in der Oper, im Rundfunk und in den Ansätzen einer neuen Liebhabermusik. In allen diesen Fällen ist die Musik gezwungen, sich den Hörbedürfnissen breitester Kreise anzupassen. So gewinnt der Verbraucher, wie es der Rundfunk besonders deutlich zeigt, Einfluß auf Auswahl und Qualität des Kunstwerks. Er beeinflußt diese im Sinne einer Versimplung. Hier liegt die ungeheure Gefahr der „Gebrauchsmusik".

Wir wollen nicht mißverstanden werden: wir fassen den Begriff Reaktion keineswegs einseitig auf. Es ist letzten Endes gleich, ob eine Musik „tonal" oder „atonal" ist. Schlagworte sind bedeutungslos; es kommt auf die Gesinnung und auf die lebendige Kraft an, die hinter dem Werke spürbar ist.

Aus dieser Lage erwächst uns eine neue Zielsetzung: Kampf gegen alle Reaktion, auch wo sie sich hinter zeitgemäßen Schlagworten und Techniken verbirgt.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

RUNDFUNK – FILM – SCHALLPLATTE

Frank Warschauer (Berlin)

WAS GESCHIEHT IM RUNDFUNK?

Leopold Jessner hat bei der Film- und Funktagung des Sozialistischen Kulturbundes in Frankfurt a. M. von einer drohenden „Vergreisung" des Rundfunks gesprochen. Seitdem sind einige Monate verstrichen, und man kann sagen, daß zu solchen Bedenken bedeutend weniger Anlaß besteht. Der Rundfunk ist als Mittler geistiger und aktueller Werte bedeutend elastischer geworden, er hat mehr Kontakt zu den Hörern gefunden, die Formen der Darbietung und der Gestaltung werden auf allen Gebieten funktypischer, der Rundfunk hat sich verjüngt. Das Museale wird allmählich ausgeschieden, es bildet sich ein Filter, durch den wahrhaft Gegenwärtiges dringt und abgestorbene Bildungswerte zurückgehalten werden. Man mißverstehe mich nicht: es ist auch jetzt kein Grund vorhanden, Hymnen anzustimmen; aber man sieht hier Anzeichen einer sehr lebendigen Entwicklung; man sieht an verschiedenen Stellen Persönlichkeiten von sehr reinem Wollen und zeitnaher Haltung am Werk, die durch den ihnen anvertrauten Betrieb nicht gehemmt werden, weil sie nicht an ein Schema der Stoff- oder Personenwahl gebunden sind, sondern eher beständig zur Abwechslung, zur geistigen Initiative gedrängt. Das Repertoire ist nicht festgelegt, es muß sich erst bilden.

Am deutlichsten spürt man die Wendung in Berlin. Unter Dr. Flesch hat sich der Rundfunk in jeder Hinsicht aktualisiert, aber nicht sensationalisiert. Der Rundfunk wird zum Mittler des wesentlichen Zeitgeschehens, während er an dem Sensationsstoff der Zeitungen vorbeigeht (vielleicht sollte er es noch mehr tun). Statt langweiliger Vorträge gibt es Rededuelle über die Elementarfragen des menschlichen und politischen Geschehens; Zeitfragen, Pazifismus, Bankerott des Bürgertums werden zur Diskussion gestellt; endlich hört man aus dem Lautsprecher ungeschminkte Darlegungen menschlicher Situation – zum Beispiel über Not und Glück heutiger Jugend – und rücksichtslos formulierte Anschauungen von Leuten, die zu Ende denken können und wollen. Das umkämpfte Zeittheater gewinnt hier eine Realität, die weniger sinnlich, aber auch weniger problematisch ist als auf der Bühne. Erstens in den „Zeitberichten", das sind historisch getreue Rekonstruktionen wichtiger Verhandlungen aus Parlamenten, bei denen es sich um Fragen handelt, die den Menschen dieser Zeit wirklich bewegen. Der Effekt solcher Vergegenwärtigung des sonst Fernen, nur aus Abstraktionen und zensurierten Berichten Bekannten, kann nur sein eine Vermenschlichung der Politik, und von der anderen Seite her: Verstärkung der politischen, der Lebensaspekte für alles nur Künstlerische, Zerstörung der Werte, die nichts sind als ästhetisch.

Diese Kraftwirkung merkt man sehr genau am Hörspiel: es ist heute bis zu einem erstaunlichen Grade sozialkritisch, und dabei keineswegs kunstlos. Man kann zwei Stilkomponenten unterscheiden: die eine führt gradwegs von solchen Zeitberichten zum bewußt durch Auswahl, durch Ausschnitt und Montage gestalteten Zeitdokument, wie zum Beispiel „S. O. S", das Nobile-Hörspiel, das Friedrich Wolf, der Autor von „Cyankali"

(des Tendenzstückes gegen den § 218) geschrieben hat. S. O. S. hatte einen charakteristischen Riesenerfolg nicht nur in Deutschland, sondern auch an zahlreichen ausländischen Sendern. Die zweite Gattung Hörspiel, die sich mit Entschiedenheit herauskristallisiert, ist die nur scheinbar mehr formal bestimmte „Hörfolge", die in erster Linie von Bischoff in Breslau entwickelt worden ist; eine Zusammenordnung des rein akustisch Wirksamen ohne Rücksicht auf die dichterische Kategorie, Reportage, Erzählung, Kouplet, Song, Dialog um eine substanzielle Einheit zusammengefügt, oft aus Werken verschiedener Dichter; dann entsteht ganz von selber, ohne lange Proklamation das sonst so schmerzhaft und meist vergebens ersehnte geistige Kollektiv, oft von Menschen, die sich gar nicht kennen; aber ihr Werk klingt, richtig eingepaßt, zusammen. Das stärkste Gebilde dieser Art ist „Leben in dieser Zeit", eine Folge zeitkritische Gedichte von Erich Kästner, zu denen Edmund Nick eine Musik geschrieben hat, die sich mit dem Wort zu einer vollkommenen künstlerischen Einheit verbindet. In jeder Hinsicht: formal in der Anknüpfung an das Tageskouplet, harmonisch und strukturell ohne betonte Kühnheit, aber sehr organisch und sehr sicher in der freien Weiterentwicklung der Gattung. Auch die Verse von Kästner sind äußerlich glatt, haben nett klingende Reime, und dennoch erwächst hier aus dem leichten Ton im echtesten, durch Schnoddrigkeit gegen Sentimentalität gesicherten Pathos eine Schicksalstragödie heutiger Menschen zwischen Großstadtmauern und Bureauwänden. Bemerkenswert bei der Nickschen Musik die jazzartige Instrumentation, die sich immer deutlicher als die am meisten typisch funkgemäße erweist.

In dieser Gattung „Song" muß man, glaube ich, eine der wesentlichsten Möglichkeiten der Funkmusik sehen. Sie bildet sich auch überall weiter, charakterisiert durch die Verbindung einer künstlerisch und politisch revolutionären Haltung mit Elementen des Schlagers und des Jazz. In Berlin hat Walter Goehr einige ausgezeichnete Stücke solcher Art geschrieben. Die „Afrika Songs" von Wilhelm Grosz wurden vom Sender Breslau bestellt und dort aufgeführt. Eine andere Art möglicher Produktivisierung versucht Jöde in Hamburg zusammen mit dem Intendanten Bodenstedt; er hat dort unter der Bezeichnung „Kreis der zwölf Musiker" eine Basis für gemeinsame Arbeit im Sinne der musikalischen „Jugendbewegung" geschaffen.

Offenbar beginnt frische Luft im Rundfunk zu wehen, ganz im Gegensatz zu dem unausrottbaren Muff in vielen Theatern und Opernhäusern. Es ist klar, daß hier auch sonst an den Formen gerüttelt wird. Zunächst nur im Bereich des Rundfunks und für ihn; aber vielleicht, wahrscheinlich sind die Folgen weitreichender. Man versucht, funkgemäße Darstellungsmöglichkeiten für Oper und Operette zu finden; der ohnehin fragwürdige Text, Träger eines abgestorbenen Theaters, verdampft, es bleiben nur die Kernwerte des musikalischen Geschehens übrig, statt der Oper gibt es den Funkquerschnitt durch die Oper; daneben freilich, durchaus berechtigterweise, schon aus Gründen der weit besseren Klangwirkung, bestehen auch die Übertragungen aus den Opernhäusern. Das Konzert wird kürzer, dauert oft nur zwanzig Minuten, wird zwischen Sendungen anderer Art eingeschoben; übrigens nach englischem Vorbild, dort spielte man schon vor Jahren Sammelwerke wie das wohltemperierte Klavier vollständig, aber jeden Tag nur zehn Minuten. Dieselbe Konzentration zeigt sich bei allen für den Funk geschriebenen Stücken neuer Musik; weshalb fast überall die Suitenform gewählt wird, so bei der kürzlich in Berlin aufgeführten „Heiteren Musik für Rundfunk" von Butting.

Außerordentlich bezeichnend für das Bild des musikalischen Geschehens im Rundfunk ist die überall gesteigerte Verwendung der Schallplatte. Auf diesem Gebiet ist Berlin unter Walter Gronostay, den Dr. Flesch wesentlich zu diesem Zweck engagiert hat, führend. Es ergeben sich programmatische Möglichkeiten über Zeit und Ort hinweg, Zusammenordnung nach Gattung und Stilcharakter, Gegenüberstellungen, für eine wesentliche Erweiterung des musikalischen Blickfeldes bringen. Die technische Zusammengehörigkeit von Schallplatte und Rundfunk wird sich in Zukunft noch viel mehr geltend machen; wenn sie zunächst eine Abhängigkeit des Rundfunks von der Schallplatte in der Programmbildung zur Folge hat, so wird sich möglicherweise auch bald das Umgekehrte geltend machen.

Neben das Kurzkonzert tritt immer mehr das vom Rundfunk veranstaltete und übertragene öffentliche Konzert, nun auch in Berlin, wo man unter anderen Ansermet und Scherchen hörte. Nimmt man dazu die Vervielfältigung der Übertragungen aus anderen Ländern, besonders aus Prag, Wien, Warschau, Budapest, neuerdings auch aus Paris und London, so ergibt sich ein Bild von einer Mannigfaltigkeit, mit der es kein Konzertsaal aufnehmen kann.

Noch einen Blick auf die Situation der neuen Musik. Berlin brachte nacheinander Schönberg, Bartók, Strawinsky vor das Mikrophon, freilich mit Programmen, die in ihrem Funkwert im einzelnen kritisch betrachtet sein wollen. Mindestens ebenso wesentlich erscheint die Durchsetzung aller Programme mit Werken neuer Musik, die ebenfalls besonders in Berlin erfolgt, aber sich offenbar auch an anderen Sendern neben dem ausschließlich neuer Musik gewidmeten Konzert einbürgert.

Heinrich Strobel (Berlin)

NEUE FUNKMUSIKEN – STRAWINSKY VOR DEM MIKROPHON

I.

Die Berliner Funkstunde brachte eine „Bunte Suite“ von Max Butting zur Aufführung, die sie in Auftrag gegeben hatte. Sie ist eine der farbigsten und gelockertsten Arbeiten, die Butting je geschrieben hat. Butting hat sich eingehend mit den Problemen originaler Funkmusik beschäftigt, sowohl mit den allgemein soziologischen wie mit den speziell musikalisch-akustischen. In loser Folge sind fünf Musikstücke aneinandergereiht, die Buttings besinnliche Art mit einer natürlichen Musizierfreudigkeit aufs glücklichste verschmelzen. Mit besonderem Geschick werden die Bläser, unter ihnen auch ein Saxophon, ausgenutzt, von verfliegender Virtuosität bis zur Groteske. Eine Serenade hat melodische Eingänglichkeit, ohne in alltägliche Wendungen abzufallen. Am stärksten blieb eine Art Tango in Erinnerung, dessen Melodien sich reich und mannigfaltig über einem leise hämmernden Ostinato kreuzen. Die klangliche Funkwirkung dieser reizenden Musik ist vorzüglich.

Weniger glücklich waren die Afrika-Songs von Wilhelm Grosz, die Breslau als sechsten Kompositionsauftrag sendete. Der sehr anpassungsfähige Grosz nimmt den modernen jazzhaften Couplettyp auf, den Weill am reinsten entwickelte, und vermischt

ihn mit den Empfindungs- und Stilelementen der Wiener Neuromantik. Trotz der Jazzfärbung, trotz der modernen Rhythmisierung sind es lyrische Stimmungslieder von geringer Prägnanz. Bezeichnenderweise laufen sie in eine deklamatorisch überquellende Liebeslyrik aus, die weder mit Afrika noch mit Song noch etwas zu tun hat.

II.

Gibt es einen stärkeren Beweis für die neue Aktivität der Berliner Funkstunde als die Tatsache, daß sie Igor Strawinsky, der zu einem Klempererkonzert nach Berlin gekommen war, auch zu einem Gastkonzert vor ihrem Mikrophon verpflichtete? Die prinzipiellen Einwände gegen das Gastdirigieren finden in diesem Fall keinen Ansatzpunkt. Denn Strawinsky ist kein subjektiver „Interpret", sondern der sachlichste Vermittler einer Musik, der sich denken läßt. Er spielt seine beiden jüngsten Ballette. Vielleicht hatte man die wieder verbindlich klingenden Musiken zu „Apollon" und „Kuß der Fee" mit Absicht gewählt. Man wollte die Hörer nicht vor den Kopf stoßen. Trotzdem: eine Gegenüberstellung von Werken aus verschiedenen Schaffensperioden des unaufhörlich sich wandelnden, unaufhörlich neue Probleme lösenden Strawinsky wäre vorteilhafter gewesen.

Strawinsky setzt mit dem „Kuß der Fee" das artistische Stilexperiment des „Apollon" fort. Immer näher rückt er an die Gegenwart heran, immer mehr verleugnet den Stil, den man charakteristisch für ihn hielt. Dieses neue allegorische Ballett ist, wie die Vorrede zum Klavierauszug sagt, der „Muse Tschaikowskys" gewidmet. Die Themen stammen von dem russischen Musiker, für den Strawinsky von jeher große Bewunderung hegte. Er wird wieder lyrisch, wie zur Zeit des „Feuervogels". Er wird wieder idyllisch. Eine Hauptnummer des vierteiligen Ballett ist ein ländliches Fest mit Hörnerklang und Tanz. Aber Strawinsky kopiert Tschaikowsky im „Kuß der Fee" ebensowenig, wie er die alte französische Ballettmusik im „Apollon" kopiert hat. Tschaikowsky ist in eine neue objektivierte, freilich auch trockenere Sphäre gehoben. Er ist neu belichtet, aufgehellt. Selbst das Sentiment hat die Aufdringlichkeit verloren. Die scheinbar einfache Harmonik ist eigenartig verschärft, der Rhythmus verhärtet. Eine meisterhafte Partitur. Aber sie ist gefährlich, weil sie, als Typus genommen, schwächere Talente zu einer reaktionären Umkehr verleiten könnte.

Strawinsky mag die Bedenklichkeit dieser artistischen Experimente inzwischen selbst eingesehen haben. Sein neues Capriccio für Klavier und Orchester behält zwar die Anknüpfung an die Romantik, insbesondere an Weber bei, aber es ist zugleich wieder von einer Vitalität erfüllt, die man in den letzten Balletten vergeblich suchte. Strawinsky kommt zu einem virtuos geläufigen Klavierstil. Er kommt auch wieder zu seiner alten Schärfe. Sein Orchester, in dem die Bläser absolut dominieren, spielt die Motive in einer sehr dichten Polyphonie aus. Dabei hat diese Musik doch eine Geschmeidigkeit, die erst nach den letzten Balletten möglich war. Strawinsky scheint über das Stilexperiment hinaus zu sein. Ist es der Beginn eines neuen schöpferischen Aufschwungs?

Das Capriccio war in dem erwähnten Konzert von Klemperer zu hören. Strawinsky spielte selber die Solopartie – klanglich etwas matt, aber mit einer Energie, die sich auf Klemperer und seine Musiker übertrug. Es wurde ein riesiger Erfolg.

MUSIKLEBEN

ZEITSCHAU

Die Donaueschinger-Baden-Badener Kammermusik findet in diesem Jahre zum zehnten Male statt. Aber sie kann dieses Jubiläum nicht mehr an den Orten begehen, die durch diese Veranstaltungen für immer mit der Geschichte der Neuen Musik verbunden bleiben werden. Die Baden-Badener hatten nach den Erfahrungen des letzten Jahres keine große Lust mehr. Parteipolitik dämpfte das künstlerische Mäzenatentum, außerdem mochte man auch erkannt haben, daß der luxuriöse Kurort nicht der geeignetste Platz für neue musikalische Versuche ist, die entscheidend nach dem Soziologischen tendieren. Die künstlerische Leitung der Kammermusik ihrerseits aber konnte gerade auf den experimentellen Charakter der Veranstaltung nicht verzichten. Ursprünglich, wohl als jährliche Überschau über die im Betrieb noch nicht anerkannte junge Musik gedacht, entwickelte sich Donaueschingeu-Baden-Baden immer mehr zu einer Versuchsstelle neuer Musik, wie sie in Deutschland, in Europa einzigartig dastand.

Über die Notwendigkeit einer solchen Veranstaltung braucht an dieser Stelle nichts mehr gesagt zu werden. Baden-Baden durfte nicht verschwinden. Es wird auch nicht verschwinden. Wieder sprang der Preußische Staat bei, der allen produktiven Versuchen auf dem Gebiet der Musik von jeher großes Interesse entgegenbrachte. Als „Neue Musik Berlin" wird die Donaueschinger Idee nun in der Reichshauptstadt weiterwirken. Manche mögen diese Entwicklung bedauern – alle, die stolz darauf waren, daß man auf diesen Festen in kleinen Städten garantiert unter sich war. Alle, die sich ängstlich vor jedem außerfachlichen Einfluß fürchteten. Aber die Entwicklung der Deutschen Kammermusik drängte hin zur Auseinandersetzung mit neuen, außermusikalischen Kreisen. Gerade da, wo man die Pädagogik, den Film, den Rundfunk einbezog, wurde wichtigste experimentelle Vorarbeit geleistet. Diese Dinge können nicht mehr im Fachkreis behandelt werden. Sie gehören endlich vor das Forum einer geistigen Allgemeinheit. Haus- und Liebhabermusik, Musik für pädagogische Zwecke, Rundfunkmusik und Szenische Stücke mit Musik, diese teils neuen, teils neu angewendeten Gattungen werden in Berlin 1930 zur Diskussion gestellt. Wird die alte Idee sich auch in der Weltstadt noch fruchtbar erweisen? Wird sie neue Interessenten gewinnen? Man muß abwarten. Einstweilen darf man sagen, daß das Niveau der Musikstadt Berlin eine Garantie für die einwandfreie Durchführung bietet. Die Verbindung mit der Rundfunkversuchsstelle der Staatlichen Hochschule für Musik ist in dieser Hinsicht besonders glücklich.

Ein paar praktische Anmerkungen noch: nicht wieder Juli wie bisher, wo die meisten Interessenten nicht in Berlin sind, sondern früher oder wesentlich später, vor allem aber keine Verbindung mit den imaginären Festspielen (die nach dem Böß-Bankerott sowieso in Frage gestellt sind). Repräsentatives Festspiel und produktives Experiment schließen sich aus.

* * *

In München wurde dieser Tage das Urteil in einem Prozeß gefällt, das der Musikkritiker der Münchener Neuesten Dr. von Pander, gegen drei Mitglieder der Münchener Musikalischen Akademie angestrengt hatte. Die Vorgeschichte der Angelegenheit

ist bekannt. Von Pander griff Knappertsbusch in einer kritisch absolut einwandfreien Art wegen einer Aufführung der „Neunten“ an. Knappertsbusch verkündigte daraufhin mit heldisch-forscher Geste seine Demission. Er wollte in Wahrheit die Demission von Panders erzwingen. Das mißlang. Aber die Musikalische Akademie warf Herrn von Pander Parteilichkeit vor, der nun klagte, da er seinen kritischen „Wappenschild“ nicht befleckt wissen wollte. Die Parteilichkeit seiner Kritik konnte nicht erwiesen werden. Der Wahrheitsbeweis gelang nicht. Das stellte das Gericht ausdrücklich fest. Aber trotzdem sprach es die drei Angeklagten, die sämtlich Mitglieder der bayrischen Staats-Staatskapelle sind, frei. Es gewährte ihnen den Schutz des § 193: Wahrung berechtigter Interessen.

Die Hintergründe dieses Prozesses interessieren hier nicht. Sie sind lokaler Natur und werden durch die Spannung zwischen Pfitzner – Coßmann (Münchener Neueste) und Knappertsbusch gekennzeichnet. Auch die Beeinflussung des Kritikers durch seinen Verlag, die für einen früheren Fall unter Eid bestätigt wurde, bleibt hier nebensäschlich. Wichtiger ist, daß dieses Urteil den lokalpatriotisch blinden Verehrern von Knappertsbuschs Kunstpolitik neuen Auftrieb geben und das Eindringen verjüngender Ideen in München neuerdings schädigen wird. Entscheidend aber bleibt die Tatsache, daß ein Gericht, das ausdrücklich die Freiheit der kritischen Meinungsäußerung als Voraussetzung der Kritik anerkennt, diese Freiheit selbst gefährdet, indem es den Beklagten, die ihre Vorwürfe nicht aufrecht erhalten konnten, den Schutz des § 193 ohne Einschränkung zuerkennt. Der beleidigte Künstler darf den Kritiher ruhig der Parteilichkeit zeihen, er darf die Integrität des Kritikers ruhig anzweifeln. Man wird ihm nichts anhaben. Er kann sich auf das Münchener Urteil berufen, das eine Unmöglichkeit ist und hoffentlich noch einmal revidiert wird.

Heinrich Strobel (Berlin)

* * *

Von Tag zu Tag mehren sich die Schwierigkeiten, mit denen die Theater im ganzen Reich zu kämpfen haben. Und nicht etwa nur die Opernbühnen, obschon sie, von jeher ein Zusatzgeschäft, natürlich von allen wirtschaftlichen Krisen am ehesten betroffen werden. Man kann hier einmal einsehen lernen, wie sehr die öffentliche Kunstflege von realen Bedingungen abhängig ist. Mit schönen Schlagworten wie „Kulturgut“ läßt sich garnichts ausrichten, wenn es an Geld fehlt; das wollen manche Leute noch immer nicht begreifen. Die wirtschaftliche Notlage wirkt sich auf den Kunstbetrieb aus. Das kann durchaus ein Vorzug sein. Wenn etwa der eitlen Aufgedunsenheit des großstädtischen Konzertrummels auf diese Weise die Zufuhr an stickiger Luft abgeschnitten wird, so begrüßen wir das. Was allen gut gemeinten Ratschlägen der Kritiker nicht gelingen wollte, das erzwingt jetzt die Not: selbst in Berlin, wo immer die Zahl der völlig sinn- und zwecklosen musikalischen Veranstaltungen am größten war, ist der Konzertkalender bereits merklich schmächtiger geworden.

Man wird die Gerüchte, die vor kurzem über die Schließung mehrerer großen Opernbühnen auftauchten, noch nicht für Tatsachen nehmen, sie aber doch für bezeichnend halten müssen. Nur darf man den Grund nicht ohne weiteres oder gar ausschließlich in der Erschütterung der Oper als Kunstform suchen, so sehr dieser auch auf der Hand liegt. Aber noch immer gibt es allenthalben viele Tausende begeisterter

Opernbesucher; und an die Stelle der privaten Opernstammgäste, die sich ein Abonnement nicht mehr leisten könnnen, sind in vielen Fällen die mächtigen Besucherorganisationen getreten, die mindestens den Vorzug haben, eine sichere Einnahmequelle zu bieten. Es scheint also, daß die Unhaltbarkeit so zahlreicher selbständiger Opernbühnen in Deutschland weniger eine künstlerische, als viel eher die Ursache hat, daß die Freigiebigkeit von Stadt und Staat geringer geworden ist. Die Deckung des Defizits, das der Opernbetrieb alljährlich in beträchtlicher Höhe in das Budget einer mittleren Stadt zu reißen pflegte, wird verweigert. Müssen Abstriche gemacht werden, so kommt stets die Kunst zuerst an die Reihe; denn sie ist zwar kein purer Luxus, aber eben doch keine Lebensnotwendigkeit. Vielleicht wird die schwere ökonomische Krise doch dazu führen, daß die Zahl der ständigen Opern-Ensembles erheblich eingeschränkt werden muß. Es war von jeher eine nur in Deutschland bekannte Einrichtung, daß fast alle Städte von einiger Bedeutung über eine eigene, das ganze Jahr über tätige Operntruppe verfügte. Wie das kam, ist klar genug: das deutsche Reich war in zahllose kleine Staaten aufgeteilt, und noch der kleinste Fürst hätte geglaubt, sich etwas zu vergeben, wenn er auf „sein" Opernhaus verzichtet hätte. Diese Voraussetzungen sind nun entfallen, aber nirgends wurde die Konsequenz daraus gezogen. Früher oder später muß sie doch gezogen werden. Schon hat man die Zusammenlegung mehrerer benachbarter Bühnenbetriebe in Vorschlag gebracht. Der allgemeine Zug zur Zentralisierung wird auch vor der Kunst nicht Halt machen. Für die Oper würde das vielleicht die Einrichtung der Stagione bedeuten, eines festgefügten Ensembles, das mit einem guten, vielseitigen und genau studierten Repertoire auf Reisen geht. Und ist es nicht wirklich für die Bewohner kleinerer Städte besser, zweimal in der Woche gute, als sieben Abende in der Woche mittelmäßige Oper zu hören?

* * *

Der wirtschaftlichen Mißlage entspricht leider aufs Haar eine nicht minder trostlose Stagnation der Kunst selbst; sie ist mit jener weder zu erklären noch zu entschuldigen: diese Ausrede wollen wir den Herren Produzenten gleich im Hals ersticken. Überall wird ja noch Theater gespielt, Musik gemacht, überall werden Filme gedreht – und es ist nicht einzusehen, warum eine saubere, ehrliche, zeitverbundene Kunst mehr Unkosten verursachen soll als eine verlogene, rückständige und minderwertige. Trotzdem ist die momentane Situation beängstigend.

Die Bühnen greifen, da die neuen Werke so zögernd und in so geringer Anzahl auftreten, zu allen möglichen (und vielen unmöglichen) Ausgrabungen. In Gera spielt man einen Barlach, zur Feier seines 60. Geburtstages; aber das Stück kann sich über die lokalen Grenzen nicht durchsetzen. Anderswo holt man einen älteren Bronnen hervor, der längst nicht mehr aktuell ist. In Mannheim probiert man es mit einem frühen Milhaud; aber das kann nur dazu dienen, diesen ausgezeichneten Mann in ein unrechtes Licht zu setzen. Man spielt Zeitstücke aus zweiter Hand, die das einmal gestellte Thema mit geringer Begabung abwandeln. Und die Opernleiter, denen garnichts Anderes mehr einfällt, verlassen sich auf den unbekannten Verdi, was noch nicht das Schlimmste ist. Aber man muß nur gerecht sein: der Wagemut hat auch seine Gefahren. Turnau in Frankfurt hat ihn und erwirbt Schönbergs Oper „Von heute auf morgen",

das abseitigste, kassenfeindlichste Bühnenstück, das je geschrieben wurde. Was ist die Folge? Die schärfsten Angriffe gegen einen Intendanten, der den Apparat eines ohnehin gefährdeten Theaters mit neunzig Proben für einen Sonderfall, der nur vor Kenner gehört, in Anspruch nimmt! So greifen Kunst und Wirtschaft ineinander und meist stehen ihre Bilanzen in umgekehrter Proportion zueinander.

* * *

Ganz bös schaut es in der Filmbranche aus. Das wird sich auch kaum ändern, solange der Film ausschließlich den Händen von Industriellen ausgeliefert ist, für welche die Kunst nichts Anderes bedeutet als ein leider unumgängliches Mittel, Geld zu machen. Selbst in Berlin, wo es doch wirklich Kinos aller Größen und aller Arten gibt, ist es zur Zeit für einen Menschen von einigem Geschmack – von höheren Ansprüchen ganz zu schweigen – kaum möglich, sich einen Film anzusehen. Da war Chaplins zauberhaft leicht- und tiefsinniger „Pilgrim", die ironisch-graziösen „Nouveaux Messieurs" von Feyder (die viel zu geistreich waren, um Erfolg zu haben) – hier stock ich schon. Ein Film des geschickten J. v. Sternberg, der das Wien der guten alten Zeit nicht mit der rosenroten, sondern mit einer geschliffenen Brille betrachtete, wurde nach wenigen Tagen abgesetzt. Wie mag es erst in den kleineren Städten aussehen! Schlimmer als alles aber ist der Tonfilm. Er ist, in seiner augenblicklichen Verfassung, einfach eine Kulturschande. An dieser Stelle ist die große Zukunft des Tonfilms so oft als möglich bezeichnet worden, daß man hier ein offenes Wort sagen darf und muß. Der Tonfilm ist, wie ihn die Produzenten zugerichtet haben, die niedrigste vorstellbare Kunstgattung schlechthin. Was in der Oper als zu veraltet, im stummen Film als zu leblos, im Roman als zu unglaubhaft, in der Operette (!) als zu albern ausgemerzt wurde: das findet man im Tonfilm wieder. Aber – beruhigen wir uns, gerade in diesen Tagen ist der unterste Tiefstand erreicht worden: weiter geht es nun nicht mehr – das ist ein Trost. Sie sahen und hörten: Herrn Tauber, den Mann, der nie mehr an eine Frau glaubt. Das ist sein gutes Recht. Aber was er in diesem Machwerk mitangesehen und selbst mitangerichtet hat, das ist bitteres Unrecht. Er wirft, indem er mit der Sensation seines Namens die Leute in diesen Tonfilm lockt, die ernsthaften Bemühungen um diesen jungen Kunstzweig weit hinter ihre Anfänge zurück. Wenn er am Ende der filmbegleiteten Liedersammlung, scheinwerferumfächelt, am Mastbaum lehnt und das Dirnenlied zum Besten gibt, in dem es so schön heißt: „erst war es einer, dann waren es mehr!" – wenn dann das Publikum einer Weltstadt im Jahre 1930 nicht in gellende Pfiffe ausbricht, dann ist allerdings dieses Publikum ebenso gründlich gerichtet wie der „Künstler", der ihm Solches zu bieten wagt.

Und dennoch: die Menschen lassen sich derartige sentimentale Unbegabtheiten zwar gefallen, wenn ein großer Name dahintersteht, aber es ist doch nicht wahr, daß sie nach ihnen verlangen. Das Gegenteil kann, zum Glück, unter Beweis gestellt werden. Wir sahen einen Film (freilich einen stummen), einen reizenden. künstlerisch echten, gewiß nicht bedeutenden Film, der nichtsdestoweniger freudige Zustimmung fand. Er heißt „Menschen am Sonntag", ist der erste Versuch eines „Filmstudie 1929", ohne Berufsschauspieler gedreht, nur mit ein paar Menschen, die zeigen, wie sie einen Sommersonntag in Berlin verbringen. Man vermag da zu begreifen, wie voller Kunst die Realität

sein kann, wenn man sie nur anzuschauen versteht! Und es erweist sich, daß man gute Filme drehen kann, ohne Frau von Harbou zu bemühen oder eine Million für Papiermaché auszugeben. Denn dieser Film soll wirklich mit ein paar tausend Mark gemacht sein. Stimmt das, so zeigt sich hier einmal ein Weg, den Film der Industrie zu entreißen. Das Studio gehe ihn!

Hanns Gutman (Berlin)

H. H. Stuckenschmidt (Berlin)

SCHÖNBERGS NEUE OPER IN FRANKFURT A. M.

Titel: Von heute auf morgen. Szenar: ein modernes Wohnschlafzimmer; die Schränke eingebaut, die Betten herausziehbar. Das Frankfurter Opernhaus tat ein Übriges, indem es diesen durch Regieanweisung geforderten Requisiten zwei Stahlrohrmöbel zufügte. Man sieht, das Milieu dieser Oper ist höchst modisch; es könnte von Schiffer entworfen sein, erinnert zunächst sogar frappant an das 1. Bild aus „Neues vom Tage". Mehr als das, die Handlungen beider Opern entwickeln das gleiche Problem: Labilität der modernen Ehe. Nur daß Schönbergs Librettist Max Blonda (hinter dem Einige den Komponisten selbst vermuten) zu erheblich romantischeren Resultaten kommt als der kesse Berliner Kabarettist.

Dieser ganze Text, auf weit tieferem künstlerischen Niveau als die Musik, zu der er Anlaß gab, ist eine Satire auf die Unbeständigkeit der Gegenwart in Dingen der Liebe und der Kunst. Das Ehepaar hat mit Bekannten einen anregenden Abend verbracht. Zu Hause angelangt gerät der Mann in eine Stimmung des Widerwillens gegen die Segnungen der Ehe, gegen „Wirtschaft, Arbeit, Kindergeschrei". Auch die Frau in ihrer hausbackenen Zuverlässigkeit scheint ihm reizlos im Vergleich mit ihrer Freundin, deren geistvolle Art ihn lockt. Er schwärmt, nicht sehr taktvoll, der Frau von ihr vor.

Und nun kommt die Wendung ins Kabarettistische: die Frau putzt sich mit allerlei zufällig vorhandenem Flitter auf mondän heraus, spielt die große Dame, macht Chichi und gewinnt dadurch tatsächlich im Handumdrehen seine Neigung zurück. (Beiläufig: der Gaskonsum der Familie muß enorm sein, da der Gatte glaubt, die seidenen Toiletten seien vom Gasgelde bezahlt). Indessen telefonieren die Bekannten; der Sänger, auf dessen Stimme und Hirnlosigkeit der Gatte gleichermaßen eifersüchtig ist, kündigt einen improvisierten Besuch an. Dem Manne ist das garnicht recht, obwohl die angebetete Freundin mitkommt. Er hat in aller Eile die Vergänglichkeit irdischer Reize erkannt. Und wie die Beiden erscheinen, finden sie statt der erwarteten Abenteuer ein turtelndes Ehepaar nebst Kind. Alle Annäherungsversuche blitzen hoffnungslos ab; man ist durchaus zum ehelichen Glück entschlossen. Ziemlich erbost zieht das Paar ab, nicht ohne die Antiquiertheit solchen Verhaltens festzustellen. Verklärt bleiben die Eheleute zurück. Sie einigen sich über den Unterschied von Mode und Liebe und bemerken, daß die modernen Menschen sich von heute auf morgen ändern. Des Kindes Frage, was denn nun eigentlich moderne Menschen seien, beantwortet der fallende Vorhang.

Die Partitur, die Schönberg zu dieser literarischen Bagatelle gearbeitet hat, ist, subjektiv betrachtet, ein Meisterwerk. Wer vermutet hatte, daß der Komponist sich

durch das Fliegengewicht des Textes zu irgend einer Konzession an den populären Geschmack bewegen ließe, mußte bitter enttäuscht werden. Schönberg ist in diesem Werk nicht publikumsnäher als früher. Nur eines: er ist dramatischer geworden. Er begnügt sich nicht mit der Stimmungstheatralik der „Glücklichen Hand" oder mit der amorphen Gestik der „Erwartung". Hier ist, freilich auf die innerlichste, unmerklichste Art, die Gespanntheit jeglicher Opernform wieder aufgenommen. Es wird, etwa durch den Wechsel von Gesungenem und Rezitativischem, jener rein musikalische Theaterhintergrund geschaffen, der allein über Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit einer Oper entscheidet.

Soweit stimmt Schönbergs Kalkül. Die Sache hat aber doch einen Haken. Man muß, um hier überhaupt Unterschiede wahrzunehmen, in einem bestimmten Sinne für diese Tonsprache vorgebildet sein. Die Differenzen der Charaktere, die Tempomodifikationen sind dermaßen subtil, daß ein gröberes Ohr, das vielleicht mit den Maßstäben verdischer Theatralik an die Schönbergoper herangeht, nicht das geringste merken wird. In dieser selbstherrlichen Ästhetik liegt Schönbergs unbestreitbare Größe; aus ihr jedoch ergeben sich die schwersten Einwände, die eine sozial empfindende Generation gegen sein Werk erheben kann.

Das Zwölftönesystem ist in dieser Oper zum erstenmal auf eine ganz souveräne Weise zur Anwendung gekommen. Innerhalb der Systemgrenzen ereicht Schönberg ein erstaunliches Maß an Freiheit der Melodik, Polyphonie und Form. Was in der Partitur besonders verblüfft, ist der abenteuerliche Reichtum an kontrapunktischer Erfindung, die übrigens, ganz im Sinne Mozarts, in den Dienst der dramatischen Dialektik gestellt wird. Die kanonischen Formen, in denen sich etwa das Streitduett zwischen Mann und Frau sowie das die Peripetie beschließende Quartett abwickelt, sind von einer Meisterschaft, für die es in der modernen Musik keine Vergleiche gibt.

Das entscheidende in diesem Werk aber ist die Behandlung der Stimmen. Sie geht an Kühnheit des Intervallischen weit über den Schönberg der Georgelieder, an Subtilität des Rhythmischen über das Petrarcasonett in der Serenade hinaus. Und dennoch ist sie auf eine für Schönberg ganz neue Weise kantabel. Sieht man von den kontrapunktischen Ensembles ab, deren Duktus vergleichsweise geschient anmutet, so findet man in der Partitur eine Fülle von höchst ariosen Dingen. Die Instrumentation ist bei aller stimmigen Selbständigkeit stets so angelegt, daß die Stimme hörbar bleibt. Auch quantitativ ist die Partitur gegenüber Schönbergs früheren Orchesterwerken dezimiert. Die Klangqualität erreicht einen extremen Grad an Verfeinerung; man beachte etwa, wie hier die Farben von Saxophon oder Flexatone gleichsam neu entstehen.

Schönberg glaubte allen Ernstes, daß diese verinnerlichte und bis ins Letzte privatisierende Musik einen Jonny-Erfolg erzwingen könnte. Er verkrachte sich mit seinem Verleger und gab Partitur nebst Klavierauszug im Selbstverlag heraus. Die Frankfurter Oper übernahm das Risiko der Uraufführung. In monatelanger Probenarbeit kam eine Darstellung zustande, für die es nur Worte höchsten Lobes gibt. H. W. Steinberg, der junge ambitionierte Frankfurter Opernchef, beherrschte die Partitur bis ins letzte Detail. Hier, wo ihm durch die Autorität des Komponisten jede Möglichkeit der Selbstinszenierung genommen ist, beweist er sich wieder einmal als Musiker von profunder Begabung. Die vier Rollen wurden von Else Gentner-Fischer, Elisabeth Friedrich, Benno Ziegler und dem gastierenden A. M. Topitz mit fast makel-

loser Exaktheit gesungen. Soweit nicht die Schwierigkeit der Einsätze zum Kleben am Taktstock zwingt, waren die Sänger auch den schauspielerischen Schwierigkeiten gewachsen. Dr. Herbert Graf, dessen große Begabung schon bei der Breslauer „Glücklichen Hand“ evident wurde, bemühte sich erfolgreich um die schwierige Synthese zwischen dem Sketchgeist der Handlung und dem hyperdifferenzierten Charakter der Musik.

MELOSBERICHTE

Kreneks „Orest“ in Leipzig

Wer sich nicht durch die Kulissenaktualität des „Jonny“ blenden ließ, mußte damals schon erkennen, daß Krenek die Absicht einer Neuformulierung des Begriffes: musikalisches Theater (wenn sie überhaupt je bestand) mit diesem Werk aufgegeben hatte. Die folgenden drei Einakter waren Bestätigung. Krenek setzte sich über die stoffliche und formale Krise der Oper hinweg. Er nahm die musikdramatische Tradition wieder auf. In noch größerem Maße geschieht dies in seinem „Leben des Orest“. Es entsteht eine große Oper mit allem Komfort. Ein Stück von unbedingt starker Farbigkeit, das skrupellos verschiedenste Elemente vermengt und durch diese mit echtem Theaterinstinkt vorgenommene Vermengung eine unmittelbare Bühnenwirksamkeit besitzt. Krenek weiß aber auch, daß die Antike wieder Mode ist. Er haßt, wie er selber betont, den „blutlosen Klassizismus“. Er will ihn austreiben durch eine lebensvoll-sinnliche Darstellung des antiken Stoffes, durch völlige Entheroisierung der alten Welt. Seine Griechen ziehen mit einem schlechten Gassenhauer in den trojanischen Krieg und kehren mit einem noch schlechteren wieder heim. Sie führen Jazzorgien vor dem Sarkophag des Agamemnon auf. Eine neue Offenbachiade? Dagegen wäre nichts zu sagen, obwohl für uns die antike Welt längst nicht mehr so lebendig im Zeitbewußtsein steht wie für das Frankreich des vorigen Jahrhunderts. Krenek ist nicht konsequent. Er war es nie. Er schreibt sich zugleich seine Italiensehnsucht von der Seele, er selber ist Thoas, der im Klingsorturm auf die Sonne des Südens, auf Iphigenie wartet. Erlösungs- und Machtprobleme werden angetippt. Der Fluch der Erynnien weicht von Orest. Er sinkt seinem nordischen Mädchen entsühnt an die Brust, nachdem der athenische Oberrichter die Frage: was ist Wahrheit? über einem langen C-dur Dreiklang unbeantwortet lassen mußte.

Dieselbe Unentschiedenheit auch in der Musik. Die Anleihen reichen von Gluck bis Puccini und Kollo. Man lasse sich nicht täuschen durch den verhärteten, gespickten Klang, durch die kantige Harmonik. Es ist die alte musikdramatische Technik, es ist ein stilistischer Eklektizismus, freilich mit größtem Geschick, mit einer außerordentlichen Begabung eingesetzt und (mit kleinen Ausnahmen) gereinigt vom schwülstigen Pathos. Trotz einiger unverantwortlicher Banalitäten ist die Partitur des „Orest“ viel überlegter gearbeitet als die der Einakter oder gar des „Jonny“. Völlig überraschend wirkt die Sinnfälligkeit der musikalischen Deklamation, wirkt der ausgesprochen kantable Zug der Musik. Gerade in der Lyrik, im dritten und im vierten Akt, gelangt Krenek zu den persönlichsten Formulierungen.

Durch seine unmittelbare Theatralik unterscheidet sich dieses Werk wesentlich von anderen modernen Stücken, die gesinnungsmäßig und musikalisch weit über ihm stehen. Hier erfolgt ein Gegenstoß gegen das Stilexperiment. Er wird mit unzulänglichen Mitteln geführt. Aber man hat sich mit ihm auseinanderzusetzen, will man sich nicht in eine gefährliche Isolierung treiben lassen. Über das Prinzipielle der Oper wird noch einmal an dieser Stelle zu sprechen sein.

An äußerem Opernpomp ließ es die Leipziger Aufführung nicht fehlen. *Brügmanns* Regie nutzte alle Effektmöglichkeiten

in anspruchsvoll konventioneller Weise aus. Die Bühnenbilder von *Strnad* waren teils konstruktiv verschachtelt, teils gewöhnlich. Viel höher stand die musikalische Ausführung unter der sorgsamen, gewissenhaften Leitung *Gustav Brechers*. Das Ensemble war erstklassig: der überragende *Karl August Neumann* in der Titelrolle, *Osterkamp* als Thoas, *Ilse Koegel* als Iphigenie, *Elisabeth Gerö* (mit einem erstaunlich durchdringenden Koloratursopran) als Thamar. Schwächer nur die beiden Tenöre. Der Erfolg war sehr stark, besonders nach den Massenakten.

Heinrich Strobel (Berlin)

Moderne Musik in Breslau

Die neue Opernleitung begann programmatisch mit „Maschinist Hopkins", setzte fort mit Honeggers „Judith" und schloß die neuzeitliche Reihe mit Strawinskys „Nachtigall" und „Reinecke Fuchs". Dann mußte sie das Rennen aufgeben und spielt nun „Tiefland", „Bohème" und „Carmen". Dazwischen den „Ring". Eine widernatürlich reaktionäre Kunstkritik hatte den „Hopkins" noch toleriert. Die Romantik, das Hergebrachte, das Kompromißliche, das Theatralische versöhnte und auch die Tatsache, daß dem Komponisten der Arbeiter und die Maschine nur Requisiten des Effekts sind, daß es keine soziale Oper war. (Leider. Warum sollte einer nicht eine Oper der sozialen Frage schreiben, die heute mehr denn je alle denkenden Menschen beschäftigt?) Judith wurde abgelehnt. Strawinsky aber wurde verhöhnt, die schärfste Form der verspottenden Ablehnung wurde gewählt: man nannte ihn *Herrn* Strawinsky. Kaum jemand hatte für diese vor dem Kriege geschriebene Musik, die heute ohne jede Problematik ist, Verständnis. Nach zwei Vorstellungen flog die „Nachtigall" davon.

Aber die neue Musik dringt trotz allem auch im Osten vor. Übersieht man die letzten vier Monate des Jahres, so kommt noch eine ganze Menge zusammen. Einiges sei erwähnt. Als abschreckende Beispiele: Richard Straußens *„Die Tageszeiten"*, ein Männerchorwerk. Man erschrickt. Ein heute lebendes und sicher überragendes Genie hat das ernsthaft geschaffen! Ein Münchner Bilderbogen zu unvergänglichen Eichendorffschen Versen. Oder Jaromir Weinberger, der „Schwanda"-Komponist, schreibt eine Programmdichtung *„Weihnachten"* mit Hirtenflöten, verkündigenden Engerln, den drei heiligen Königen und einem Kuckuck, der „gar lieblich" ruft. Es steht so da: „gar lieblich". Eine romantische Klangstudie in Es dur, für großes Orchester, fünf Minuten ertragbar. Die Bezeichnung für „großes Orchester" wird bald einen so üblen Nebensinn haben wie „große" Oper. Das genügt. –

Der einheimische E. A. Voelkel zeigte in seiner vom schlesischen Sender (der viel für die neue Musik tut) bestellten *„heiteren Funksuite"* ein Doppelgesicht. Das Groteske famos, anderes ohne Berührung mit heutigem Gefühl. Ähnlich *Ostrcils* Sonate für Violine, Bratsche und Klavier. In Breslau erklang zum ersten Male (!) Mahlers Neunte Sinfonie zusammen mit Hindemiths Violinkonzert.

Wie man sich dem wundervollen Klangbild der Einleitung des Hindemithschen Konzertes verschließen kann, ist rätselhaft. Gerade dieser Anfang mit dem plötzlich hineinschmetternden Signal, das den Spießer wecken soll, ist so musikantisch, daß man gefesselt ist. Hatte man dieses Werk ohne Widerspruch hingenommen (nur schmale Schultern zuckten), so wurde *Bartóks* Musik zum Wunderbaren Mandarin lebhaft bezischt. Man erklärte von vornherein, Musik zu einer Pantomime ohne Bühnendarstellung sei ein Nonsens. Es scheint, daß Lockrufe eines Mädchens oder der Tanz von Kavalieren durch Musik nicht zu verlebendigen sind. Die Hörermasse ist durch die literarische Musik so zum Hören von musikalischer Musik verdorben, daß es schon blökende Hammel oder die Sterbeseufzer eines Totkranken sein müssen, um an eine musikalische Darstellung zu glauben. Man kann sich nicht vorstellen, was es für jahrelange Arbeit kostet, den Leuten in der Provinz (nur in der Provinz?) klar zu machen, daß die neue Musik ein *„absolutes* musikalisches Geschehen, ein Organismus *melodischer* Linien ist, der alle Affektdeutung aus-

schließt". Es ist schwer, die Begriffe Polyphonie und Kontrapunkt in ihrer alten musikalischen Reinheit herzustellen. Die Füllstimmen, das Orchestergewebe, die musikalische Stukkaturarbeit haben alles verdorben. Hier müßte in breitester Öffentlichkeit die Aufklärung einsetzen; dann wäre für die neue Musik sehr viel getan.

Den größten Widerspruch von Werken lebendiger Komponisten erregte das erste Klavierkonzert von Ernst Toch, das er selbst hinreißend spielte. Es geschah, daß gewerbs- und gewohnheitsmäßige Abonnenten der „feinen" (nicht der populären) Sinfoniekonzerte nach zehn Takten (ich übertreibe nicht) den Saal kopfschüttelnd verließen. Und man erklärte, man solle mit der neuen Musik warten, bis die Ewigkeitswerke vorlägen, obschon niemand weiß, welche Werke von Zeitgenossen Ewigkeitswerke sind. Vor hundert Jahren hielt kein Mensch Beethovens Neunte Sinfonie dafür. Auch *Scherchen* war mit dem Königsberger Rundfunkorchester hier und spielte zwei Honeggers (Pacific 231 und Rugby) und Strawinskys Bläseroktett. Es waren bewundernswerte Leistungen, die dem Dirigenten säuerliche Anerkennung und dem Komponisten Strawinsky wieder einmal die Bezeichnung „Trottel" eintrugen.

Oskar Guttmann (Breslau)

Strawinsky-Abend in Königsberg

Das Königsberger Opernhaus brachte drei für die Entwicklung Strawinskys überaus wichtige Werke: die Ballette *„Petrouschka"* und *„Apollon Musagète"* und die oratorische Oper *„Oedipus Rex"*. Das Ballett „Petrouschka", im Jahre 1912 entstanden, fällt in jene Epoche im Schaffen Strawinskys, in der sich impressionistische Farbenfreudigkeit, elementare Rhythmik und Volksmusik zu einer höchst wirkungsvollen Musik verbinden. Einer ganz entgegengesetzten Stilphase, der klassischen, gehören das Ballett „Apollon Musagete" und die Oper „Oedipus Rex" an. Leider hatte diese Oper nicht den Erfolg, wie er diesem Werke von großartiger Herbheit und Größe gebührt hätte. Für die Musik Strawinskys setzte sich mit größter Hingabe *Werner Ladwig* ein. Besonders „Oedipus Rex" und „Petrouschka" fanden eine wundervolle Wiedergabe. Die tänzerische Leitung hatte *Marian Hermann.* Das Bühnenbild schuf *Karl Jakobs*, der vornehmlich bei „Oedipus Rex" durch ein gut komponiertes Bühnenbild die Wirkung der Oper steigerte. Im ganzen, ein Abend, der als ein großes künstlerisches Erlebnis im Geiste aller der Moderne aufgeschlossenen Hörer bleiben wird.

Georg Thiedte (Königsberg)

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurzorientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern.

NEUE MUSIK

Paul Hindmith, Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde, Kleine Klaviermusik, Leichte Fünftonstücke Nr. 4 *Schott, Mainz*

Ernst Krenek „Leben des Orest", große Oper in fünf Akten, op. 60, Text vom Komponisten, Klavierauszug. *Universal Edition, Wien*

Kurt Weill, „Mahagonni", Oper, Text von Bert Brecht, Klavierauszug. *Universal Edition, Wien*

Walter Niemann, Bali, Visionen und Bilder für Klavier zu zwei Händen, op. 116. *Peters, Leipzig*

Armin Knab, Klaviersonate E-dur, Ausgabe Kallmeyer Nr. 16. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Armin Knab, Bergarbeiterlied (Richard Dehmel) für Männerchor. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Eric Satie, Cinq Grimaces pour „un songe de nuit d'été", für Orchester;
Jack in the Box, Klavierstücke;
bearbeitet von Darius Milhaud.
Universal Edition, Wien

Percy Grainger, Mock Morris (Englischer Volkstanz) für Streichorchester oder kleines Orchester;
Shepherd'S Hey (Morris-Tanz) für großes oder kleines Orchester;
Irish Tune (Irisches Lied) für Streichorchester (2 Hörner ad. lib.) *Schott, Mainz*

Robert Oboussier Trilogia sacra, Kantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel nach Worten von Rainer Maria Rilke, Klavierauszug mit Text.
Bote & Bock, Berlin

Hans Ferdinand Redlich, Apostelgesänge für Bariton und Orchester, op. 7. *Bote & Bock, Berlin*

Karl Walz, Klavierschule Zweigle-Walz I und II; dazu Methodisches Ergänzungsheft mit einem Arbeitsplan für die Hand des Lehrers.
Auer, Stuttgart

Paul Bechert, Sonata piccola für Flöte und Klavier, op. 15. *Wilhelm Zimmermann, Leipzig*

Franz Nauber, 30 leichte melodische Übungen für Waldhorn, op. 33. *Wilhelm Zimmermann, Leipzig*

NEUAUSGABEN ALTER MUSIK

Michael Praetorius Gesamtausgabe, Vokalwerke, (Polyhymnia Caduceatrix, Fortsetzung)
Sonderdrucke der Gesamtausgabe:
1. Weihnachtslieder
2. Oster-, Himmelfahrts- und Pfingstlieder (vierstimmig)
3. Tänze für kleines Orchester (vier- bis fünfstimmig)
Herausgeber Friedrich Blume.
Kallmeyer, Wolfenbüttel

J. B. Bréval, Sonate I C-dur, bearbeitet von Joachim Stutschewski, in: Cello - Bibliothek klassischer Sonaten. *Schott, Mainz*

Joh. Kaspar Kerll, Canzone für großes Orchester gesetzt von Hans Redlich, op. 9.
Bote & Bock, Berlin

Fritz Jöde, Chorbuch für gleiche Stimmen, Teil 5 bis 6 in „Lose Blätter" *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Georg Philipp Telemann, Klavierübung, Heft 1, 50 Menuette, bearbeitet von Dr. Isabella Amster.
Kallmeyer, Wolfenbüttel

Lieder der bündischen Jugend, ausgewählt und bearbeitet von Theod. Warner.
Voggenreiterverlag, Potsdam

Klassische Stücke berühmter Zeitgenossen Bachs für Klavier zu zwei Händen, herausgegeben von Martin Frey. *Peters, Leipzig*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Georg Kinsky: Geschichte der Musik in Bildern, unter Mitwirkung von Robert Haas und Hans Schnoor nebst anderen Fachgenossen, mit 1560 Abbildungen und einer farbigen Tafel.
Breitkopf & Härtel, Leipzig

Egon Wellesz, Die Neue Instrumentation, Band I und Band II. *Max Hesse, Berlin*

J. B. Trend, „Manuel de Falla and Spanish music".
Alfred A. Knopf, New York

Georg Anschütz, Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich, in der Sammlung: Deutsche Psychologie Bd. V, Heft 5.
Marhold, Halle a. S.

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

MUSIK UND MUSIKER

Paul Hindemith hat ein neues *Konzertstück für Bratsche* und Kammerorchester vollendet, das *Wilhelm Furtwängler* mit dem Komponisten als Solist in *Hamburg* aus der Taufe heben wird. – Die nächsten Erstaufführungen der Oper *„Neues vom Tage"* sind am 14. Februar am Stadttheater in Chemnitz und am 26. Februar am Stadttheater in Augsburg. Hindemith hat der Ouvertüre zu „Neues vom Tage" durch Anfügung des zweiten Tanzes aus der Kabarettszene des III. Aktes eine neue Fassung für den Konzertsaal gegeben. In dieser neuen Gestalt ist das Werk in Nürnberg unter Wetzelsberger, in Paris unter Pierre Monteux und in Freiburg i. Br. unter Balzer zur Aufführung gelangt. Der Erfolg in Paris war derartig groß, daß das Stück sofort wiederholt werden mußte.

Rose Walter sang im Schlesischen Rundfunk die Kante „Fragment Maria" von *Wolfgang Fortner*, zugleich auch das „Pastorale" für Sopran und Blasinstrumente von *Igor Strawinsky*.

Wolfgang Fortners Chorwerk *„Marianische Antiphonen"*, das auf dem vorjährigen Niederrh. Musikfest in Düsseldorf von Hans Weisbach uraufgeführt wurde, gelangt am 23. Februar durch den Bach-Verein in Heidelberg zur Aufführung.

Bernhard Sekles hat eine Symphonie für großes Orchester vollendet. Das Werk wird im Verlag von B. Schott's Söhne in Mainz erscheinen.

In *Münster* kam unter Dr. von Alpenburg die *„Feuervogel-Suite"* von *Strawinsky* mit derartigem Erfolg zur Erstaufführung, daß sie auf das Programm des folgenden Konzertes als Wiederholung gesetzt werden mußte. Auch bei dieser zweiten Aufführung mußten auf stürmisches Verlangen drei Sätze wieder holt werden.

Hermann Wunsch erhielt in dem Preisausschreiben der Firma *Hug & Co.* einen 1. Preis für ein Männerchorwerk mit Orchester. Die Oper *„Fieber"* von Wunsch gelangt Ende März im Stadttheater *Osnabrück* zur Uraufführung.

Julius Weismann hat eine neue Oper *„Gespenstersonate"* vollendet; sie kommt im Nationaltheater in *München* zur Uraufführung. Dem Text liegt Strindbergs Drama „Gespenstersonate" zugrunde.

Die städtischen Bühnen *Essen* bringen unmittelbar nach der Leipziger Uraufführung Brechs-Weills *„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"* Mitte März zur westdeutschen Erstaufführung. Leitung Rudolf Schulz-Dornberg.

Händels *Johannes-Passion*, ein bisher fast unbekanntes Jugendwerk des Meisters ist von *Erhard Krieger* (Düsseldorf) für den praktischen Gebrauch bearbeitet worden. Der Chor der Schulmusikabteilung an der Kölner Musik-Hochschule wird die Johannes-Passion im Frühjahr unter Leitung von *Felix Oberborbeck* zum ersten Male aufführen.

Hermann Grabners soeben fertiggestellte Oper *„Die Richterin"* (Text von Franz Adam Beyerlein) gelangt an den städtischen Bühnen *Barmen-Elberfeld* unter Leitung von Generalmusikdirektor Franz von Hoeßlin noch in dieser Spielzeit (voraussichtlich Mitte April) zur Uraufführung.

Die Pianistin *Marthe Bereiter* brachte in einem Sinfoniekonzert der Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen das F dur-Klavierkonzert von *Alexandre Tscherepnin* mit durchschlagendem Erfolg zur Aufführung und spielte dasselbe Werk auch in einem Sinfoniekonzert in Rudolstadt unter Leitung von Musikdirektor Trauneck.

Hans Pfitzner hat ein neues Werk vollendet, *„Das dunkle Reich"*, eine Chorphantasie mit Orchester, Orgel, Sopran- und Baritonsolo.

PERSONALIEN

Im großen Saal des Städtischen Saalbaues zu *Essen* fand anläßlich des *70. Geburtstages* des Essener städtischen Generalmusikdirektors *Max Fiedler* ein Festkonzert statt. Anschließend war eine Feier im engeren Kreise, bei der Oberbürgermeister Bracht den Jubilar ehrte und mitteilte, daß die Stadt Essen Fiedler zu Ehren eine Straße benennen werde.

In die *Preußische Akademie der Künste* wurden als neue Mitglieder der Sektion Musik *Heinz Thiessen, Alban Berg* und *Joseph Haas* gewählt.

Dr. Willi Aron, zuletzt Oberspielleiter am Dortmunder Stadttheater, wurde als Opernregisseur an die finnische Staatsoper in *Helsingfors* verpflichtet.

Felix Petyrek wurde als Lehrer für Klavier an die Württ. Hochschule für Musik nach *Stuttgart* berufen.

PÄDAGOGIK

An der *Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin*, beginnt am 1. April 1930 ein 6. staatlicher *Lehrgang* für *Volks- und Jugendmusikpflege,* dessen Ziel es ist, Lehrkräfte für die besondern Gegenwartsaufgaben der Musikpflege in Schule und Kindergarten, Privatmusikunterricht und Volkserziehung zu schulen. Die Leitung des Lehrganges liegt in den Händen von Prof. Fritz Jöde. Der Kursus dauerd von April 1930 bis März 1931 und findet an 4 Nachmittagen der Woche statt. Die Gebühr beträgt für das ganze Jahr 100.– M., die auf besonderen Antrag auch ratenweise eingezahlt werden können. Anmeldungen unter Beifügung eines Lebenslaufes (musikalische Vorbildung angeben!) bis zum 1. März an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Charlottenburg, Luisenplatz (Schloß) zu Händen von Prof. Fritz Jöde.

Das musikalische, philosophische und romanische Seminar der Universität Berlin veranstalten zusammen mit der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin, einige *deutsch-französische Austauschvorträge* auf musikalischem Gebiete. Am 17. Februar spricht in *Berlin* André Pirro, über „La Musique dans les Universités Française" und am 24. Februar Jean Chantavoine über „L'Education Musicale en France et le Conservatoire de Paris". Die beiden deutschen Vorträge werden im Mai in *Paris* stattfinden; am 12. Mai *Prof. Dr. Arnold Schering* über „Die Musikwissenschaft im geistigen Leben Deutschlands" und am 19. Mai *Prof. Dr. Willibald Gurlitt* über „Die musikpädagogische Bewegung in Deutschland". — Schade, daß man keine aktuelleren und allgemein brennenden Fragen des Musiklebens beider Länder erörtert.

Vom 22.–25. April findet in *München* eine *Schulsingwoche* statt, die vom pädagogisch psychologischen Institut in München veranstaltet wird.

RUNDFUNK

Max Ettinger wurde von der *Mirag* beauftragt, Cherubinis *„Ali Baba"* für den Rundfunk zu bearbeiten. Die Aufführung soll im Frühjahr unter Leitung von *Alfred Szendrei* im Mitteldeutschen Rundfunk stattfinden.

Bei der *Mirag* führte das Leipziger *Genzelquartett* ein Streichquartett von *Heinz Fritsche* zum ersten Mal auf.

Anfang Februar brachte das *Hamburger Bläserquintett* (A. Gaebel, B. Wenzlaff, C. Franke, F. Schmidt) im Verein mit dem Pianisten Erik Schönsee ein neuzeitliches Programm mit Werken von *Heinrich Sthamer* (Quintett für Bläser), *Edvard Moritz* (II. Bläserquintett und *Hermann Erdlen* (Rundfunkscherze für Flöte, Klarinette, Fagott und Klavier) zur erstmaligen Aufführung am Hamburger Rundfunk.

Die *Berliner Funkstunde* hat *Artur Honegger* zur Leitung eines Konzerts mit eigenen Kompositionen eingeladen. Sie bringt im Februar auch *Schönbergs* neue Oper *„Von heute auf morgen"* zur Aufführung.

ZUR THEATERKRISE

Gegen die beabsichtigte *Schließung der Breslauer Oper* fand kürzlich eine von rund 60 Verbänden veranstaltete *Kundgebung* statt. Der Saal konnte die vielen Erschienenen nicht fassen, so daß noch ein zweiter hinzugenommen wurde, wohin die

Reden durch Rundfunk übermittelt wurden. Eine unter stürmischem Beifall angenommene Resolution bezeichnet die beabsichtigte Schließung der Oper als eine Gefahr für das kulturelle Leben der Stadt Breslau und der Provinz, als eine Schädigung des Deutschen Südostens und auch als eine neue wirtschaftliche Schwächung.

Aus *Plauen* meldet man, das neue Stadtverordneten-Kollegium hat mit 41 gegen 20 Stimmen beschlossen, der Fortführung von Theater und Orchester die Zustimmung zu versagen. Das *Theater* dürfte also mit Ablauf des ersten Halbjahres *geschlossen* werden, falls nicht in der Zwischenzeit noch ein anderer Ausweg gefunden wird. Dem gesamten Personal ist bereits gekündigt worden.

Auch das *Magdeburger Stadttheater* hat ernstliche Schwierigkeiten, die man durch energische Abstriche am Etat beheben will. Die Magdeburger *Oper* hat sich in den fünf Jahren von *Walter Becks* Tätigkeit sehr erfreulich entwickelt. Sie brachte fast alle wichtigen neuen Werke (Wellesz, Strawinsky, de Falla, Janacek). Hindemith wurde besonders gepflegt. „Neues vom Tage" war ein außerordentlicher Erfolg. In seinem ungewöhnlich vielseitigen Konzertrepertoire trat Beck mit Konsequenz für das *moderne Schaffen* ein. Er konnte es schließlich bei einer Hörerschaft durchsetzen, die modernen Bestrebungen ursprünglich mit größter Skepsis gegenüberstand.

Jean Stern und *Elisabeth Friedrich* von der Frankfurter Oper wurden für die nächste Spielzeit an die Berliner Staatsoper verpflichtet. Der Tenor *Völker* geht nach Wien, *Viktoria Ursuleac* nach Dresden. Der Abgang der besten Frankfurter Kräfte ist ohne Zweifel eine Folge der kritischen finanziellen Situation, in der sich die Frankfurter Oper befindet.

VERSCHIEDENES

Die Generalversammlung der *GEMA* hat dem vom Vorstand vorgelegten *Einigungsplan* sämtlicher *Aufführungs-Gesellschaften* einstimmig ihre Zustimmung erteilt. Nachdem die Generalversammlung der GDT bereits Ende Dezember diesem Einigungsplan zugestimmt hat, dürfte mit Bestimmtheit damit zu rechnen sein, daß die im Interesse des deutschen Musiklebens dringend erwünschte Verständigung auf dem Gebiete des Aufführungsrechtes nunmehr bald durchgeführt sein wird.

Der *Erich Reiß-Verlag*, Berlin, hat die Rechte an der sogenannten „Burell-Collection" erworben, einer einzigartigen Sammlung von Dokumenten zu *Richard Wagners Lebensgeschichte.* Mit der Herausgabe der Sammlung wurde *Dr. Julius Kapp,* der Verfasser der bekannten Biographien von Wagner und Liszts betraut. Das Werk, das voraussichtlich zwei Bände umfassen und nur *unbekanntes Material* enthalten wird, gibt ganz neue Einblicke in das Leben und Schaffen von Richard Wagner. Es wird im Herbst dieses Jahres erscheinen.

Die *Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung* in *Berlin* lädt zur Subskription einer Neuausgabe der musikalischen und literarischen Werke *Carl Friedrich Zelters* ein, die sie zum hundertsten Geburtstag von Goethes musikalischem Freund herauszubringen gedenkt.

AUSLAND

Frankreich:

Die Opéra comique in *Paris* hat ein neues Stück von *Roland-Manuel „Le Diable amoureux"* zur Aufführung angenommen.

In Paris starb *Jean Huré,* der als Pianist und Komponist von Opern und Kammermusikwerken von frischem Wurf bekannt geworden ist. 1912 gründete er eine Normal-Musikschule. Er gab auch die Zeitschrift „L'orgue et les organistes" heraus.

Holland:

Für das *Amsterdamer Musiklyzeum* wird von Daniel Ruyneman während dieser Saison eine Reihe von Kammermusikabenden vorbereitet, und zwar am 17. Februar ein deutscher Abend, an dem folgende Werke aufgeführt werden: Sonate für Cello und Klavier, Die junge Magd und Die Serenaden von *Hindemith,* Klaviersonate von *Toch,* op. 47 und Lieder von *Reutter, Toch* und *Kaminsky.* 21. Februar folgt ein tschechischer Abend mit Werken von *Erwin Schulhoff, E. F. Burnau* und *Leos Jarnach.* Am 24. und 25. März folgt ein Wiener Musikfest mit Werken von Schönberg, Anton Webern, Alban Berg. Th. Wiesengrund-Adorno, Hanns Eisler und dann folgt noch die holländische Uraufführung der „Wandlungen" von J. Matthias Hauer.

Schweiz:

Am *Züricher Stadttheater* fand die Schweizerische Erstaufführung von *Max Brands „Maschinist Hopkins"* statt. Leitung: Dr. R. Kolisko. Regie: K. Schmid-Bloß. – Die schweizerische Erstaufführung von *Alban Bergs „Wozzek"* findet zu Beginn der nächsten Spielzeit an der *Züricher Oper* statt.

Ein „Concerto grosso" von *Adolf Brunner* wurde von Hermann Scherchen in Winterthur uraufgeführt,

Auf Einladung der I. G. N. M. brachte die *Hollesche Madrigalvereinigung* in einer Reihe von Schweizer Städten Chöre von Hindemith, Krenek, Bartók. Petyrek und Schönberg zur ersten Aufführung.

Diesem Heft liegen bei:

Ein Programm der II. Festwoche NEUE MUSIK, München, veranstaltet vom 6.–13. März 1930 von der Vereinigung für zeitgenössische Musik e. V.,

Heft 8 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte" der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin SO. 36.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Klavier

(Fortsetzung aus dem Januar-Heft)

Remy Leskowitz: *Ravel:* Jeux d'Eau, Sonatine, Miroirs Five o'clock fox trot; *Milhaud:* Saudades do Brazil, Rag-Caprices; *Fairchild:* Cinq Chants Nègres, Jeux au Soleil; *Tansman:* Cinq Impromptus, Sonata rustica *Gruenberg:* Polychromatics, Jazzberries; *Schulhoff;* Etudes de Jazz, Esquisses de Jazz; *Goossens:* Kaleidoscope, Four Conceits; *Rieti:* Sonatina. Suite: *Castelnuovo-Tedesco:* Tre corali; *Hindemith:* Suite 1922; *Gieseking:* Tanzimprovisationen; *Willnere* Sonate; *Bartok:* Sonate; *Strawinsky:* Sonate, Sérénade; *Wladigeroff:* Klavierkonzert; *Scott:* Solostück; *Godowsky:* 7 Studien über die „Schwarze Tasten-Etude" von Chopin; *Bortkiewicz:* Klavierkonzert; *Prokofieff:* Klavierkonzert; *Schulhoff:* Toccata über Kitten on the Keys.

Emma Lübbecke-Job: *Hindemith:* Klavierkonzert

Polyxène Mathéy: *Castelnuovo-Tedesco; Gruenberg; Prokofieff; Rathaus*

Walther C. Meiszner: *Debussy:* Préludes, Clair de Lune, Childrens Corner; *Poulenc:* Mouvements perpétuels; *Waterman;* Nocturne, Slavische Rhapsodie; Sonatine

John Montés: *Toch*

Shepherd Munn: *Albeniz; Bartok; Ravel*

Gerda Nette: *Hindemith*

Elly Ney: *Toch:* Klavierkonzert

Franz Osborn: *Debussy:* Préludes; *Hindemith; Strawinsky:* Petrouschka; *H. Tiessen:* Kleine Stücke, op. 37; *Toch*

Ella Pancera: *de Falla:* Spanischer Tanz aus: Ein kurzes Leben; *Goossens:* Kasperle-Theater; *Medtner:* Märchen op 42; *Toch:* Tanz- und Spielstücke

Egon Petri: Busoni

Giuseppe Piccioli: *Jesinghaus:* Suite op. 14; *Masetti:* Sonatine à 2 voix

Leo Podolsky: *Debussy; de Falla; Medtner:* Sonate op. 5; *Ravel; Scriabine; Szymanowsky*

Karl Hermann Pillney: *Busoni:* Konzerto für Klavier und Orch. (mit Chor): *Fleischer:* Konzert e moll; *Goossens:* Kaleidoskop; *Hindemith:* op. 36; *Janacek:* Konzertino; *Pillney:* Divertimento für Klavier und kleines Orch.; *Poulenc:* Promenades; *Prokofieff:* Konzert Cdur; *Schulhoff:* Partita; *Toch:* Burlesken; *Unger:* 3 Improvisationen

Arthur Rubinstein: *Albeniz:* Navarra, El Albaicin; *Debussy:* Préludes; *de Falla:* Tänze aus „Liebeszauber"; *Strawinsky:* Petruschka; *Villa-Lobos:* Kinderstücke

San Roma: *Toch:* Klavierkonzert

Heinz Scholz: *Debussy; Petyrek;* Studien, Grotesken, Kinderstücke; *Ravel; Scrjabin; Wladigeroff*

Herbert Schulze: *Bartók:* Ungarische Bauernlieder; *Hindemith:* Suite „1922"; *Honegger:* Prélude; *Krenek:* Op. 13; *Milhaud:* Trois Rag-Caprices; *Poulenc:* Spazieren; *Prokofieff;* Toccata op. 11; *Schönberg:* Op. 11; *Skrjabin:* Sonaten; *Strawinsky:* Sonate; *Szymanowsky:* III. Sonate; *Wiéner:* Sonatine syncopée

Sophie Selzmann: *Strawinsky; Vogel*

Zofja Spatz: *Milhaud:* 3 Rag-Caprices; *Casella:* 11 Pièces enfantines; *Kosa:* 6 Klavierstücke, *Pisk:* Konzertstücke op. 7

Peter Speiser: *Busoni*

Johannes Strauss: *Butting:* Op. 31; *Haas; Hindemith:* Suite „1922"; *Jarnach:* Sonatine; *Schulthess; H. Tiessen:* Op. 31; *Karl Wiener:* Phantasiestudie

Ernst Toch: Eigene Werke

Clara Verson: *Bartok; Ravel; Szymanowsky*

Paul Weingarten: *de Falla; Debussy; Korngold; Ravel; Schönberg*

Edith Weiss-Mann (mit Walther Kraft auf 2 Klavieren) *Busoni:* Duettino concertante nach Mozart, Improvisation über Bach's Choral „Wie wohl ist mir"; *Knab:* 2. Sonate; *Kraft:* Präludium und Fuge Cdur; *Weismann:* Variationen op. 64

Ali Weyl-Nissen: *Berg:* Sonate op. 1; *Debussy:* D'un cahier d'esquisses; *Hauer:* Klavierkonzert op. 55; *Hindemith:* Suite „1922", Klavierkonzert op. 36; *Krenek:* II. Klaviersonate, op. 59; *Maler:* Konzert op 10; *Prokofieff:* Visions fugitives; *Ravel:* Miroirs, Pavane; *Reutter:* Fantasia apokalyptica op. 7; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Klavierstücke op. 23; *Sekles:* Erste Suite op. 34; *Slavenski:* Jugoslavische Suite op. 2; *Toch:* Klavierkonzert op. 38, Sonate op. 47; *Tscherepnin:* Konzert Fdur; *Wiéner:* Klavierkonzert Nr. 1, Capriccio; *Windsperger:* Lumen amoris op. 4

Frans Wiemans: *Casella:* Preludio, Minuetto; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *de Falla:* Pantomime und Feuertanz aus „Liebeszauber"; *Debussy:* Préludes

Oskar Woll: *Beck:* Sonatine

Cembalo

Wanda Landowska: *de Falla:* Cembalokonzert; *Poulenc:* Concert champêtre

Julia Menz: *Maler:* Cembalokonzert

Li Stadelmann: *de Falla:* Cembalokonzert; *Maler:* Cembalokonzert

Orgel

Walter Drwenski: *Hindemith:* Orgelkonzert

Heinrich Boell: *Jarnach:* Konzertstück, op. 21

Fritz Heitmann: *Hindemith:* Orgelkonzert

Anton Nowakowski: *Fincke; Hindemith:* Orgelkonzert, *L. Weber*

Erhard Mauersberger: *Hindemith:* Orgelkonzert

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!

NEUERSCHEINUNGEN 1929/30

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

KLAVIER

Das neue Klavierbuch. Neu: Band III. 19 leichte und mittelschwere Klavierstücke von Strawinsky, Hindemith, Toch, Honegger, Beck, Haas, Jarnach, Reutter, Slavenski, Tansman, Wiener u. a. . . . . M. 3.—
C. Beck. Sonatine . . . . M. 3.50
— Zwei Tanzstücke . . . . M. 2.—
M. de Falla. Tanz des Schreckens aus „Liebeszauber" M. 2.—
A. Gretchaninoff. Flüchtige Gedanken, op. 115. 15 leichte und mittelschwere Stücke . . . . M. 2.—
— Das Großvaterbuch. 17 leichte Stücke. . . . . M. 2.—
Ernesto Halffter. Sonatina. Ballett in 1 Akt.
daraus einzeln: Klavierauszug M. 8.—
Danza de la Gitana . . . . M. 2.—
Danza de la Pastora . . . . M. 1.50
Paul Hindemith. Tanzstücke, op. 19 . . . . M. 3.50
— Kleine Klaviermusik: Leichte Fünftonstücke . . M. 2.—
Joaquin Nin. 17 Sonaten und Stücke alter spanischer Meister (Band II der „Klassischen spanischen Klaviermusik") M. 6.50
— Walzer-Suite (Chaîne de Valses) . . . . M. 5.—
— Message à Claude Debussy . . . . M. 2.50
B. Sekles. Erste Suite, op. 34 . . . . M. 4.—
Alexander Tansman. Sonate Nr. 2 . . . . M. 5.—
— 10 Mazurken . . . . M. 3.50
— Sinfonische Ouvertüre für Orchester. Klavierauszug M. 3.50
Ernst Toch. Sonate, op. 47. . . . . M. 5.—
— Kleinstadtbilder, op. 49, 14 leichte Klavierstücke . M. 2.50

ORGEL

Cantus-Firmus-Präludien. Eine Sammlung von 304 größeren Vorspielen zu 174 Chorälen der evangelischen Kirche. Herausgegeben von *F. W. Franke* und *K. Sandmann*. In drei Bänden geb. je M. 18.— / brosch. je M. 15.—
F. W. Franke. „Was Gott tut, das ist wohlgetan", Choral-Variationen . . . . M. 2.50
— „Wer nur den lieben Gott läßt walten", Choralvariationen M. 2.50

VIOLINE UND KLAVIER

C. Beck. Sonatine . . . . M. 5.—
B. Fairchild. Scherzando (*S. Dushkin*) . . . . . M. 1.50
Joaquin Nin. Fünf altspanische Melodien . . . . . M. 4.—
— Suite espagnole . . . . M. 4.—
H. K. Schmid. Heimat, op. 59. Ein Zyklus von 8 mittelschweren Stücken . . . . M. 2.50
Erwin Schulhoff. Sonate . . . . M. 6.—
Igor Strawinsky. Prélude et Ronde des Princesses aus „Feuervogel" . . . . M. 2.50
— Berceuse aus „Feuervogel" . . . . M. 2.—
— Sonate, op. 47. . . . . M. 5.—
Ernst Toch, Sonate op. 44 . . . . M. 5.—
H. Villa-Lobos. Erste Fantasie-Sonate . . . . . M. 3.50

VIOLA D'AMORE UND KLAVIER

Paul Hindemith. Kleine Sonate, op. 25 Nr. 2 . . . M. 6.—

VIOLONCELLO UND KLAVIER

I. Albeniz. Malaguena (*Stutschewsky*) . . . . . . M. 2.—
Ernst Toch. Sonate, op. 50 . . . . M. 5.—

GITARRE

Schott's Gitarre-Archiv. Neuaufnahmen in Ausgaben von *E. Pujol* und *Andres Segovia*.
(Siehe Sonder-Verzeichnis)

KAMMERMUSIK

Paul Hindemith. Trio für Bratsche, Heckelphon (oder Tenor-Saxophon in C oder B) und Klavier, op. 47 . . M. 18.—
H. Villa-Lobos. Trio für Oboe, Klarinette und Fagott M. 4.—
Partitur M. 4.—

ORCHESTER

Conrad Beck. Konzert für Orchester (Sinfonie Nr. 4) Partitur (4°). . . . . M. 30.—
— Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester. Partitur (4°) . M. 20.—
Paul Hindemith. Einleitung zu „Neues vom Tage" (mit Konzertschluß: Tanz aus Akt III)
Philipp Jarnach. Vorspiel I für Orchester, op. 22
Wilhelm Maler. Konzert für Kammerorchester mit Cembalo (oder Klavier), op. 10 Partitur (4°) . . . . . M. 20.—
— Concerto grosso für Kammerorchester, op. 11 (Ouvertüre — Fantasia — Toccata)
Josip Slavenski. Balkanophonia. Suite für Orchester, op. 10 Partitur (4°) M. 40.—
Alex. Tansman. Symphonische Ouvertüre
Ernst Toch. Kleine Ouvertüre
H. Villa-Lobos. Chôros Nr. 8

GESANG

M. de Falla. Psyche. Gedicht von J. Aubry für Singstimme, Flöte, Harfe, Violine, Bratsche und Violoncello Studien-Partitur M. 2.—
Wolfgang Fortner. Fragment Mariae für eine Sopranstimme, 7 Soloinstrumente und Cembalo (oder Klavier) Partitur (mit Klavier-Auszug) (4°) M. 10.—
Alex. Gretchaninoff. Vier weißrussische Lieder für Gesang und und Klavier, op. 84 . . . . je M. 1.50
(Texte englisch-russisch)
— Zwei großrussische Lieder für Gesang u. Klav., op. 91 je M. 1.50
(Texte französisch-englisch-russisch)
Joseph Haas. Lieder der Sehnsucht, op. 77. Für Gesang und Klavier . . . . M. 2.50
Igor Strawinsky. Pastorale für Sopran, Oboe, Englischhorn, Klarinette und Fagott . . . . Partitur M. 5.—

CHORWERKE

Conrad Beck. Der Tod des Oedipus. Kantate für gemischten Chor, Soli und Orgel. Text von René Morax, deutsch von H. Weber . . . . Partitur (4°) M. 12.—
Wolfgang Fortner. „Die vier marianischen Antiphonen" für eine Altstimme und gemischten Chor, 9 Solo-Instrumente, Orgel und Orchester. Klavier-Auszug . . . . . . M. 6.—
Joseph Haas. Ein Freiheitslied. Weltliche Motette nach Worten von Richard Dehmel, Hofmann von Hofmannswaldau und Ludwig Fahrenkrog für Männerchor a cappella mit Bariton-solo, op. 78. Partitur M. 2.—
Stimmen je M. —.40
Bariton-Solostimme M. —.50
Paul Hindemith. „Lehrstück" für 2 Männerstimmen, Sprecher(in), Chor, Orchester, Fernorchester, Tänzer(in), 3 Clowns. Text von Bert Brecht . . . . Klavierpartitur M. 8.—
— Zwei Männerchöre 1929 (a cappella)
1. Ueber das Frühjahr (Bert Brecht) Partitur M. 1.—
Stimmen je M. —.25
2. Eine lichte Mitternacht (Walt Whitman, deutsch von Johannes Schlaf) . . . . . . Partitur M. —.80
Stimmen je M. —.20
Ernst Pepping. Choralsuite für großen und kleinen gemischten Chor in 4 Teilen (7 Choräle).
Wir glauben all an einen Gott — Den die Hirten lobten sehre — Herzliebster Jesu — Christ ist erstanden — Ach wie nichtig, ach wie flüchtig — Die güldene Sonne — Nun sich der Tag geendet hat
Vollständige Partitur M. 10.—
Sängerpartituren (jeder Chor einzeln) nach Vereinbarung
Walter Rein. Männerchöre a cappella.
Die heilige Flamme (Heinrich Lersch) — Septembernacht (Max Barthel) — Kuckuck (Matthias Claudius) — Der Liebe Ewigkeit (Matthias Claudius) — Capriccio
Partituren je M. —.80/1.—, Stimmen je M. —.20/—.25
Bernhard Sekles. Vater Noah (August Kopisch) Madrigal für Männerchor a cappella . . . . . Partitur M. 1.50
Stimmen je M. —.40
Josip Slavenski. Zwei Liebeslieder für gemischten Chor. Deutscher Text von Hermann Roth
1. Röslein rot . . . . Partitur M. —.80
2. Sag, wo warst du? . . . . Partitur M. 1.50
Sängerpartituren (jeder Chor einzeln) nach Vereinbarung

Soweit keine Preise angegeben, Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS

Josip Slavenski (ferner): Sechs Volkslieder für gemischten Chor. Deutscher Text von Hermann Roth
1. Hochzeitslied — 2. Klagelied des Blinden — 3. Scherzlied — 4. Herbstnächte — 5. Liebeslied — 6. Spottlied
Partituren M. —.80 und M. 1.—
Sängerpartituren (jeder Chor einzeln) nach Vereinbarung

Bruno Stürmer. Zwei heitere Liebeslieder, op. 47
Der verzweifelte Liebhaber (Eichendorff) — Ich hatt nun mei Trutschel (aus „Des Knaben Wunderhorn")
Partitur je M. 1.—
Stimmen jeder Chor je M. —.25

Lothar Windsperger. Requiem. Symphonische Totenmesse für gemischten Chor, 4 Solostimmen, großes Orchester und Orgel, op. 47. Klavier-Auszug M. 12.—

BÜHNENWERKE

Paul Hindemith. „Neues vom Tage", Lustige Oper in 3 Teilen, Text von Marcellus Schiffer. Klavierauszug M. 18.—

Darius Milhaud. Die Rückkehr (La Brébis egarée). Musikalischer Roman in 3 Akten von Francis Jammes. Freie deutsche Uebetragung von Erich Orthmann.
— Die Erschaffung der Welt (La création du monde), Ballett von Blaise Cendrars. Klavier-Auszug zu 4 Händen M. 4.80
— Le train bleu, Ballett von Jean Cocteau.
— Salat (Salade), Ballett mit Gesang in 2 Akten.

Hermann Reutter. Saul. Oper in 1 Akt, op. 33. Nach dem Drama von A. Lernet-Holenia . . . Partitur (4°) M. 40.—
— Der verlorene Sohn, Oper in 5 Szenen, op. 34. Text nach André Gide, übersetzt von R. M. Rilke. Part. (4°) M. 40.—

JAZZ

(Siehe auch Sonder-Verzeichnisse)

*) **Breaks.** Eine Sammlung der besten Breaks erster Jazzspieler für Violine, Alt-Saxophon, Tenor-Saxophon, Trompete, Posaune, Tenor-Banjo, G-Banjo, Schlagzeug, Xylophon M. 1.50

Mátyás Seiber. Schule für Jazz-Schlagzeug mit einem Anhang: „Das Schlagzeug im Orchester" von Paul Franke.
brosch. M. 7.50, geb. M. 10.—
— 77 Breaks für Schlagzeug . . . . M. 2.—

*) **Billy Mayerl.** Stücke und Suiten für Klavier
The Jazz Mistress — Jazzaristrix — The Jazz Master — Eskimo Shivers — All-of-a-Twist — Virginia Creeper — Jack-in-the-Box — Loose Elbows — Antiquary — Sleepy Piano — Robots — Honky-Tonk — Chopsticks — Wistaria — Jasmine — Marigold — Hollyhock . . . je M. 2.—
— 3 Jazz-Miniaturen (Cobweb—Muffin Man—Clockwork) M. 3.—
— Puppets (Punch — Judy — Gollywog) . . . . . M. 3.—
— Three Contrasts (Lady Bird —Pastoral — Fiddle Dance) M. 3.—
— Die Artuslegende . . . . M. 3.—
— 100 Breaks für Klavier . . . . M. 2.50

*) übernommen aus dem Verlag Keith Prowse & Co., Ltd., London

ENSEMBLE

Domesticum. Die vorbildliche Sammlung wertvoller Gebrauchsmusik in allen Besetzungen, von Trio bis Großes Orchester.
(Siehe Sonder-Verzeichnis)

Schott's Dom-Film (Domesticum-Film-Serie). Die bewährte Sammlung charakteristischer Original-Film-Musik.
(Siehe Sonder-Verzeichnis)

NEU-AUSGABEN ALTER MUSIK

D. Buxtehude. Sonate a moll, herausgegeben von *Christian Döbereiner.*
Ausgabe für Violine, Viola da Gamba und Cembalo (oder Klavier) . . . . M. 5.—
Ausgabe für Violine, Violoncello und Cembalo (oder Klavier) . . . . M. 2.50

G. F. Händel. Suite C dur für 2 Violinen und Klavier, bearb. von *William Murdoch* . . . . M. 4.—

J. M. Leclair. Trio-Sonate D dur Nr. 8 (aus Op. 2), herausgegeben von *Christian Döbereiner.*
Ausgabe für Violine oder Flöte, Viola da Gamba und Cembalo (oder Klavier), Basso-Continuo-Stimme beiliegend . . . . M. 5.—
Ausgabe für Violine oder Flöte, Violoncello und Cembalo (oder Klavier) . . . . M. 2.50

G. Tartini. Le Trille du Diable (Teufelstriller-Sonate) für Violine mit Streichorchester und Orgel, bearbeitet und herausgegeben von *Fritz Kreisler.* Partitur (4°) M. 6.—
Orchesterstimmen M. 12.—
— Concerto D dur für Violoncello (oder Gambe) mit Streichorchester und 2 Hörnern. Herausgegeben von *Rudolf Hindemith* . . . . Klavierauszug M. 2.50
— Concert G dur für Violine und Orchester oder Klavier, bearbeitet, mit einer Kadenz versehen und herausgegeben von *Emilio Pente* . . . . Partitur M. 6.—

A. Vivaldi. Concerto C dur für Violine mit Streichorchester und Orgel, herausgegeben von *Fritz Kreisler.*
Klavierauszug M. 4.—
Partitur (4°) M. 6.—
Orchesterstimmen M. 12.—

VOLKSLIEDER UND VOLKSLIEDBEARBEITUNGEN

„Das Buch vom Lied der Völker". ca. 100 der schönsten Volkslieder aus dem Melodiengut aller Völker Europas, für Klavier leicht spielbar bearbeitet mit übergelegtem Text, von *Heinrich Möller* selbst aus seinem monumentalen dreizehnbändigen Sammelwerk zusammengestellt . . M. 4.—
In besonderem Heft sind dem Bande die vollständigen Texte der Lieder beigegeben.

Fremder Sang. 12 europäische Volkslieder (aus: Rußland, Schweden, Norwegen, Schottland, Irland, Albanien, Italien, Westslavien), ausgewählt aus dem dreizehnbändigen Werk Heinrich Möllers „Das Lied der Völker" in freien Nachdichtungen von Karl Wolfskehl, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von *Lothar Windsperger.*
Ausgabe für hohe Stimme . . . . M. 3.—
Ausgabe für mittlere (tiefe) Stimme . . . . . M. 3.—

August von Othegraven, op. 74. Sechs Volkslieder aus „Das Lied der Völker" für 4stimmigen Männerchor a cappella gesetzt. Deutscher Text von Karl Wolfskehl.
Lock Lomond (Schottisch) — Bei meiner Blonden (Franz.) — Ich legte mich zur Ruh (Skandinavisch) — Seh ich dich (Böhmisch-tschech.) — Was ich sät (Polnisch) — Seltner Weizen (Ungar.)
Partitur je M. —.80
Stimmen je M. —.20 bis M. —.25

Karl Senn. Fremde Volkslieder, ausgewählt aus der Sammlung „Das Lied der Völker":
— Für Männerchor a cappella: Komm, süß Lieb (Englisch) — Maitanz (Englisch) — Mailied (Englisch) — Das kleine Gurretäubchen (Englisch) — Dixie (Nordamerikanisch — Alter Joe (Nordamerikanisch) — Weihnachtstanz (Katalan.) — Jahrmarktslied (Russisch) — Auf dem Rasen, auf dem weichen (Russ.) — Dobrynia, 5stimmig (Russische Ballade)
— Für gemischten Chor a cappella: Dixie (Nordamerikanisch)
— Für gemischten Chor mit Klavierbegleitung (4händig): Elenka (Bulgarisches Tanzlied)
— Für Frauenchor mit Klavierbegleitung: Maria wandelte unter uns (Slovenisches Volkslied - Kärnten) — Ganka (Bulgarisches Wiegenlied) — Dafinka (Bulgarisch)
Partitur je M. —.60 bis M. 1.—
Stimmen je M. —.20 bis M. —.25

STUDIENWERKE

M. Crickboom. Der neue Violinunterricht.
Die große Violinschule in 4 Teilen.
I Violinschule: Theorie und Praxis — II Die Technik des Violinspiels — III Meister-Etüden-Schule — IV Lieder und Stücke
(Siehe Sonder-Verzeichnis)

Joachim Stutschewsky. Studien zu einer neuen Spieltechnik auf dem Violoncello.
Teil II: Zur Förderung und Erhaltung der Bogentechnik . . . . M. 7.—
Teil III: Die Kunst des Uebens . . . . . . M. 3.—

Auf Wunsch Ansichtssendungen

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ-LEIPZIG

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS

Eines neues Werk von

KURT WEILL

DER LINDBERGHFLUG

für Soli, Chor und Orchester / Dichtung von BERT BRECHT

Uraufführung in Berlin unter Otto Klemperer am 5. Dezember 1929

»Die Musik Weills folgt mit lebhaften inneren Impulsen dem Schicksal des Fliegers, seinem Kampf mit dem Nebel, dem Schneesturm und dem Schlaf, und sie wird hochromantisch im Gespräch Lindberghs mit seinem Motor . . . *Kurt Weill hat in dieser Partitur einige ganz bezaubernde Einfälle . . . Das Orchester ist mit einem außerordentlichen Klangsinn behandelt* und die Solisten haben ebenso wie der Chor dankbare Aufgaben . . *Der Erfolg war sehr herzlich«.* Walter Schrenk, Deutsche Allg. Zeitung

»Weill ist diesmal wieder viel eingefallen. In Fortbildung des Stils der Dreigroschenoper ist er jetzt zu einer ganz einfachen Ausdrucksweise gekommen, die ihrer Wirkung sicher sein kann . . . es ist ein durch und durch modernes Werk . . . *es faßt wirklich Zeitatmosphäre . . . es befreit von dem peinlichen Gefühl, daß wir vor lauter Kompliziertheit unserer Instrumente das Nächstliegende nicht bewältigen können . . . Lebhafter Applaus für das neue Werk und die Ausführenden«.*

Viktor Zuckerkandl, Tempo

»*Das Werk birgt viele Schönheiten* . . . die ganze Idee der Verteilung der Stimmungen ist im besten Sinn wirksam und wirklichkeitsnah. *Ein starkes Stück begeistert aufgenommen«.* 8 Uhr Blatt

Klavierauszug in Vorbereitung

UNIVERSAL-EDITION A.-G., Wien-Leipzig – Berlin: Ed. Bote & G. Bock

---

Ein neues Werk von

KAROL RATHAUS

OP. 27, SUITE

Für Violine und kleines Orchester

Uraufführung durch Stefan FRENKEL unter Michael TAUBE in Berlin am 23. Nov. 1929

„Ich kann mir denken, daß dieses Stück überall, wo man es hört denselben großen Erfolg haben wird, wie diesmal bei der Uraufführung. Es ist **echte, innerlich empfundene Musik** darin, nicht von jener esoterischen Haltung, die sich nur an kleine Kreise von „Sachverständigen" wendet, sondern Musik von jener Allgemeingültigkeit, die einem leider recht großen Teil zeitgenössischen Schaffens fehlt. In dieser Hinsicht darf man die „Violinsuite" von Rathaus **eine vorbildliche Leistung** nennen. Sie ist gewiß „neu", doch nicht sinnlos radikal, sie ist nicht das Produkt spekulativen Musizierens, sondern **Schöpfung eines lebendigen, warm empfindenden Menschen** mit Blut und Nerven. Nach einem energischen, **breit und kraftvoll musizierten Kopfsatz** entwickelt sich ein **in der Zeichnung** sehr feines Andante, dem ein vom Komponisten mit maestoso bezeichneter Satz folgt. Er ist **in der Vielfalt seiner melodischen und rhythmischen Formeln der vielleicht schönste** Satz der Partitur; ein **bezaubernder Einfall die zart aufblühende Geigenkantilene** im Mittelteil. Ein **phantasievolles, geistreiches und frisches Allegro** schließt. Der Solopart ist symphonisch in das Werk eingearbeitet, aber durchaus virtuos gehalten und daher auch **in der Wirkung nach außen hin dankbar**". (Walter Schrenk, Deutsche Allgem. Zeitung)

„Er findet hier scheinbar ohne Suchen **das richtige Verhältnis der konzertanten Geige zum organisch, solistisch belebten Orchester**; er findet im ersten Satz eine Lösung des Concerto-Grosso-Prinzips, die nicht archaisiert, er verbindet ein zartes Solo auf Holzbläsergrundierung **mit einer echt geigerischen dramatischen „Kadenz"**; die melancholische Groteske des dritten Satzes ist ebenso sein Eigentum als die zufahrende Bewegtheit des vierten und **hinter allem spürt man den feinen, besinnlichen, wahrhaften Menschen.**" (Alfred Einstein, Berliner Tagblatt)

UNIVERSAL-EDITION A.-G., WIEN-LEIPZIG

Berlin: Ed. Bote & G. Bock

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS

Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

9. Jahrgang | März 1930 | Heft 3

ZUM INHALT

Das Klangbild der gegenwärtigen Musik ist nicht nur ein Produkt ihrer stilistischen Entwicklung, sondern wurzelt, wie wir immer deutlicher erkennen, in der Klangerzeugung selbst. Wenn wir in diesem Heft Instrument und Instrumentation in den Mittelpunkt des Hauptteils stellen, so geschieht es, um die Fragestellung einmal als Ganzes zu umspannen und zu verallgemeinern, dann, um sie nach der markantesten Richtung hin auszubauen. Das ist der Jazz, dessen Klangbild auf unsere neue Musik entscheidend eingewirkt hat. Es handelt sich also nicht nur um Fragen der Instrumentation, das heißt: der neuen Verwendung und der neuen Kombination der gebräuchlichen Instrumente, sondern um eine Veränderung des Klangapparates selbst. Von verschiedenen Anschauungskreisen aus, welche sich durch die Mitarbeit u. a. des heute überragendsten Vertreters der Instrumentenkunde, eines Komponisten und eines Jazzspezialisten ergeben, hoffen wir, die Grenzen dieses Fragenkreises anzudeuten.

Unter unseren anderen Rubriken möchten wir auf den Ausbau des Teiles RUNDFUNK – FILM – SCHALLPLATTE hinweisen, der in diesem Heft zum ersten Male in der Gestalt erscheint, in der wir uns seine weitere Entwicklung denken. Durch Zusammenfassung, auch der kritischen Einzelbesprechungen an dieser Stelle, ergibt sich für den an diesem Teil unserer Zeitschrift besonders interessierten Leser ein auch äußerlich geschlossenes Bild.

Die Schriftleitung.

MUSIK

Curt Sachs (Berlin)

WANDEL DES KLANGIDEALS

Wir haben aus dem Materialismus des 19. Jahrhunderts ein Erbe übernommen, das sich geistig, aber auch wirtschaftlich fühlbar auswirkt. Es ist die Vorstellung, daß auch die Kunst von der Technik her Ziel und Richtung bekommen könne. Wer sich das zweifelhafte Vergnügen machen wollte, die musikalischen Patentanmeldungen und Patenterteilungen der letzten 30 Jahre durchzusehen, der bekäme ein niederschmetterndes Bild von der Unsumme von Energien, die verschleudert worden sind, um, von falschen Voraussetzungen ausgehend, Technik und Tonkunst zusammenzubringen. Und hinter der Energie, welche Verschwendung von Zeit, von Geld und, oft genug, von Familienglück! Nichts könnte für die völlige Instinktlosigkeit unserer Zeit ausdrucksstärker sein als die Geistesverwirrung, die diesem Treiben zugrunde liegt. Wir haben es in der Elektrizität so weit gebracht, warum nicht auch elektrische Musikinstrumente? Unsere Technik gestattet, den Klang zu verstärken, warum nicht Klangverstärker? Ob zuinnerst ein Bedürfnis vorliegt, darnach wird nicht gefragt, und gefühlt wird es erst recht nicht. Merkwürdig, daß eine Zeit, die den raschen Wechsel der Mode so eindringlich vor sich sieht und ihn als Erscheinung anerkennt, dennoch so wenig geschichtlichen Sinn hat, um zu spüren, daß die Kunst sich nicht ebenmäßig auf grader Straße fortentwickelt, sondern in ewiger Schwingungskurve das Heute und Gestern verleugnet, um wieder am Vorgestern anzuknüpfen.

Der Künstler, der in gotischer Zeit auszudrücken hatte, was in gotischem Fühlen nach künstlerischem Ausdruck rang, konnte nicht anders, als hart, leuchtend und kräftig Farbe an Farbe zu setzen. War er Maler, so tat er es mit Pinsel und Palette, oder mit den feinen Glasflüssen der Kathedralfenster; war er Musiker oder Instrumentenbauer, so stellte er im gleichen Geiste unvermittelt und unabgeschattet gegensätzliche Instrumente und gegensätzliche Orgelregister zusammen. Ungeheuer war die Spannung des mittelalterlichen Lebens, extrem alles Fühlen, unvermittelt im Umschlag von Lebensfreude und Weltflucht, von Lust und Verzweiflung, vom Engel zum Teufel.

Der Mensch der Neuzeit war verfeinert, abschattungsreicher. Renaissance und Humanismus halfen dazu, im Geistigen und im Seelischen auszugleichen und Übergänge zu schaffen. Das Ideal des harmonischen Lebens, das die Gesellschaft zu beherrschen anhebt, wirkt sich auch in der Kunst aus: man fordert die Vollabgewogenheit und harmonische Zusammenschließung der malerischen, ebenso wie der musikalischen Farben. Ruckweise werden die Instrumente in der Reihenfolge ihrer Klarheit und dynamischen Unbiegsamkeit hinausgetan, bis der Barock, in seinem Streben, starke und tiefgehende Wirkungen auf das Gemüt zu erzielen, radikal und unerbittlich jedes Instrument verleugnet, das nicht, der menschlichen Stimme ähnlich, zu singen vermag. Erst die Stürmer

und Dränger des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die Vorläufer der Romantik, fangen wieder an, das arg zusammengeschrumpfte Instrumentarium zu erweitern. Ihre Sehnsucht geht, im Gegensatz zum Barock, auf das Ausdrücken zartester, unfaßbarster Ich-Gefühle und jener Zwischenempfindungen, die im Seelenleben des Einzelnen stärker sind als die klaren Ausprägungen. Wie diese Bewegung schließlich in der Malerei zu den Feinstufigkeiten der Landschafterschule von Barbizon und zum Impressionismus des Jahrhundertendes führte, so ging sie in engster Verbundenheit mit den Schicksalen des musikalischen Satzes, von den romantisch-übersinnlichen Tönen der Glasharmonika des 18. Jahrhundertszu der Grenzenlosigkeit des Wagner- und Straußorchesters und der Riesenorgeln der Jahrhundertwende.

Die Musik der kommenden Generation wird diesen Weg kaum fortsetzen. Wir alle empfinden es, wir alle sollten es empfinden, daß die Ideale des starken, überwältigenden Klanges, der impressionistisch verwischten Linie und der verschwimmenden Farbigkeit Ideale von gestern sind. Das unerbittliche Gesetz der Kurvenbewegung drängt die Jugend von diesem Weg ab und zwingt sie, nach Neuem zu suchen. Das aber bedeutet zugleich ein Suchen nach neuen Klangwerkzeugen. Nach welcher Richtung es geht, das sehen wir an der Liebe, die sich gerade in den Kreisen der Jungen und Jüngsten die Instrumente vergangener Jahrhunderte erworben haben. Gemeinsam ist diesen Instrumenten die offene Klarheit und die Zurückhaltung im Subjektiven. Sie sind schlank im Ton, deutlich und überpersönlich.

Das ist das nächste Ziel. Wenn die Technik hilft, es zu erreichen, so wollen wir ihr dankbar sein. Herr aber in künstlerischen Dingen ist der Geist.

Egon Wellesz (Wien)

ÜBER DAS INSTRUMENTIEREN

Als ich es unternahm, die „Neue Instrumentation“ zu schreiben, war ich mir dessen bewußt, daß der Versuch, über die Behandlung des Orchesters in dieser Zeit etwas auszusagen, von anderen Voraussetzungen ausgehen müsse, als die bisher veröffentlichten Darstellungen. Denn es schien mir nicht meine Aufgabe zu sein, lediglich von der Verwendung der Instrumente, von ihren Mischungen, von ihren Besonderheiten zu sprechen, von guten und schlechten Lagen, von charakteristischen Tönen – all dies hätte ein erfahrener Praktiker viel gründlicher auszuführen vermocht – sondern vielmehr dem angehenden Musiker, für den das Buch in erster Linie bestimmt ist, das Problem der Instrumentation, das Verhältnis von innerer Klangvorstellung und deren praktischer Realisierung in ihrer Vielfältigkeit vorzuführen.

Denn das ist das wahre Problem der Instrumentation: die Umsetzung der inneren Klangvision in den wirklichen Klang vermittels der partiturmäßigen Aufzeichnung; und je nach dem Wert, den der Komponist der exakten Wiedergabe dieser Vision beilegt, nach dem Grad, in dem er selbst diese innere Vorstellung deutlich erstehen lassen kann, richtet sich die Zusammensetzung des Orchesters, die er vornimmt, die Wahl der einzelnen Instrumente als Träger der Linien und Akkorde und die Genauigkeit der rhythmischen und dynamischen Bezeichnungen, welche den Vortrag regeln sollen.

Es ergibt sich demnach eine zweifache Aufgabe für den angehenden Musiker. Er muß zuerst die Behandlung der einzelnen Instrumente und die Klangwirkungen ihrer Kombinationen kennen lernen, dann aber in sich die Fähigkeit entwickeln, die eigene Klangvision genau festzuhalten, in ihre Bestandteile zu zerlegen und aufzuzeichnen. Das erste ist lehrbar; das zweite ist eine produktive Begabung, die durch das ununterbrochene Hören von vorbildlichen Werken und die Analyse der Partituren gepflegt werden kann, ohne daß sich aber auf diese Weise das letzte Geheimnis der Orchestrierung übermitteln ließe, das jeder bedeutende Komponist nur durch eigene Erfahrung gefunden hat. Und zwar läßt sich meiner Meinung nach dies alles nur durch unmittelbares Hören des Orchesters, durch Arbeit im Orchester, durch andauernden Besuch der Proben bedeutender Dirigenten erlernen. Schallplatte und Radio geben lediglich eine annähernde, sehr vergröberte Wiedergabe des Orchesterklanges; sie sind aber von außerordentlichem Wert, um die Interpretation eines Werkes durch den Dirigenten zu studieren.

Es war in früheren Zeiten beliebt, dem Schüler nach erster Einführung in die Grundtatsachen der einzelnen Instrumente die Aufgabe zu stellen, ein Klavierstück von Schubert oder einen Sonatensatz von Beethoven für klassisches Sinfonieorchester zu „instrumentieren". Nichts ist verkehrter als so zu beginnen; denn auf diese Weise wird der Schüler abgelenkt, von allem Anfang an auf die innere Klangvision zu horchen und dieser entsprechend zu instrumentieren. Er muß vielmehr ein Musikstück aus der Klangwelt des Klavieres in die des Orchesters transponieren: eine Aufgabe, die Weingartner auf der Höhe seines Könnens mit der Hammerklaviersonate von Beethoven unternehmen konnte, an der aber ein Anfänger scheitern muß. Eher wäre es schon zulässig, jungen Kapellmeistern als Aufgabe die Instrumentation eines Sinfoniesatzes von Beethoven, Schubert oder eines der Romantiker, eines Orchesterstückes von Wagner an Hand des Klavierauszuges als Klausuraufgabe zu geben, die so hergestellte Partitur mit dem Original zu vergleichen und an Hand der Abweichungen den Schüler selbst die Vorzüge des Originals herauszufinden und erklären zu lassen. Diese Art des rekonstruierenden Verfahrens ist besonders für den angehenden Kapellmeister zu empfehen, weil sich bei ihm dadurch das Gefühl für die Eigenart jedes Komponisten in der Behandlung der Instrumente vertieft. Er wird auf diese Weise auch erkennen lernen, wie Stellen von ähnlichem Ausdruck je nach Eigenart des Komponisten und je nach seiner Nationalität verschieden, ja oft grundverschieden instrumentiert sind. Er wird erkennen lernen, daß ein Fortissimo bei gleicher Besetzung etwas wesentlich Verschiedenes in einer Partitur von Mahler oder von Debussy ist, ja auch verschieden von einem Fortissimo bei Richard Strauß oder von Reger; verschieden auch je nach Art der Vorbereitung oder des Kontrastes, und demgemäß wird er später bei der Einstudierung und Aufführung der Werke diese theoretische Erkenntnis praktisch zu verwerten wissen.

Mag diese Forderung auch selbstverständlich erscheinen, so wäre doch darauf hinzuweisen, daß ihre Erfüllung keineswegs leicht ist, und besonders das Einleben in die Klangwelt von Komponisten anderer Nationalität eine außerordentliche Fähigkeit des Einfühlens erfordert, die sorgsamer Pflege bedarf. Man kann ja ganz allgemein beobachten, daß Werke eines fremden Komponisten selten im Ausland von Anfang an die ihnen entsprechende Interpretation finden, weil den Vortragszeichen keine absolute und überall gleiche Geltung innewohnt, und daß diese Werke meistens erst dann überzeugend zum Klingen gebracht werden, wenn sie ein Musiker der eigenen Nation dirigiert.

Der produktive Musiker kann ebenfalls diese Schulung durchmachen; er muß aber möglichst bald dazu angehalten werden, die eigene Klangvision festzuhalten und aufzuschreiben. Daß zwischen dieser inneren Klangvorstellung und ihrer Fixierung ein weiter Weg liegt, zeigt in lehrreicher Weise das Beispiel Gustav Mahlers, von dessen Werk ich aus diesem Grunde besonders ausführlich gesprochen habe, weil man aus ihm ersehen kann, wie sehr selbst ein Techniker von dieser Bedeutung damit zu ringen hatte, den der inneren Vision adäquaten Ausdruck zu finden.

Wenn man, wie ich, die Gelegenheit hatte, den Proben zu den Erstaufführungen der zweiten, dritten, fünften und sechsten Sinfonie mit dem Sinfonieorchester und den Philharmonikern in Wien beizuwohnen, dann weiß man, wie sehr Mahler noch während der letzten Proben änderte, wie ihm die noch so genaue Vortragsbezeichnung nicht genügte und genügen konnte, weil sie den intendierten Ausdruck nicht restlos verständlich übermittelte, wie er anläßlich der Proben zu den „Kindertotenliedern“ die gleiche Trompetenstelle auf Instrumenten in B, C, und F versuchsweise blasen ließ, um sich dann für jenes Instrument zu entscheiden, das ihm in dem betreffenden Raum am besten klang, wie er in der zweiten Sinfonie die gleiche Stelle in den Posaunen zuerst mit Sordinen, dann ohne diese ausprobierte und schließlich die Posaunen gänzlich wegließ, weil sie die Singstimme zu sehr deckten.

Wenn man diese Art des Probens mitgemacht hat, dann ist der Kampf zwischen der Vision des Kunstwerkes und dem nur gleichnishaften Abbild der Wirklichkeit zum grundsätzlichen Erlebnis geworden, ja es enthüllte sich als entscheidender Jugendeindruck die Tragik des Komponisten, daß er sein Werk niemals in gleicher Weise, wie es der bildende Künstler oder der Dichter vermag, aus sich herausstellen kann – so daß es der Allgemeinheit genau, wie er es intendiert hatte, übermittelt wird – sondern daß jede Aufführung, und sei es die beste, nur annähernd das ursprüngliche Werkerlebnis wiederzugeben vermag. Es trat aber gleichzeitig eine andere Erkenntnis hinzu, daß nämlich die Kluft zwischen Realität und Vision dort am stärksten aufgerissen ist, wo der Komponist mit seiner Person aus dem Werk heraustritt, dort aber am geringsten, wo die Musik, ungebrochen in ihrem Ablauf, ihren eigenen Gesetzen zu folgen vermag.

Dies ist der Grund, daß die Werke jener neueren Generation, welche in einem „gebundeneren“ Stil schreiben, unproblematischer aufzuführen sind, daß es unwesentlicher erscheint, schwächere Lagen eines Instrumentes zu vermeiden, wo die Intensität der Bewegung einer organisch geführten Stimme den Mangel an Gleichmäßigkeit des Tones überhören läßt.

Wie in dem Gesamt der Musik dieser Zeit findet auch in der Instrumentation eine Entspannung vom Subjektiv-Gewollten statt. Es tritt – dies läßt sich wenigstens im gegenwärtigen Augenblick feststellen – das Übermaß an Charakteristik als Folge leidenschaftlicher Selbstaussprache, wie in der Komposition, so auch in der Instrumentation zurück. Gleicherweise unmöglich ist es, daß ein Komponist in dieser Zeit der Sehnsucht nach Frieden und Einfachheit einen musikalischen und instrumentalen Ausdruck verleiht, wie G. Mahler in der Vierten Sinfonie oder daß er bei der sprachlosen Erregung zweier Gestalten der Oper, die einander unerwartet wiedersehen, einen Orchestersturm entfesselt, wie R. Strauß bei der Begegnung von Elektra mir dem totgeglaubten Orest.

Der Musiker dieser Zeit empfindet anders; wie – das läßt sich nicht ganz leicht in wenigen Worten sagen, ohne in Gefahr zu kommen, schematisch einer lebendigen

Wirklichkeit Gewalt anzutun, aber es läßt sich angemessener beim Unterricht zeigen, indem man Beispiel an Beispiel reiht und auf die Unterschiede hinweist. Und diese Art des Instrumentationsunterrichtes ist meiner Überzeugung und Erfahrung nach weit wichtiger und fruchtbringender als das Aufweisen von instrumentalen Effekten, die eine frühere Generation nicht genug bewundern konnte. Ja, aus dieser Abneigung gegen den Effekt erklärt sich die Gleichgültigkeit mancher junger Komponisten gegen eine sorgfältig ausgearbeitete Partitur, was wiederum ein unnötig weiter Ausschlag des Pendels nach der anderen Seite hin ist, da an einem Kunstwerk alles auf Vollendung und Meisterung des Materials gerichtet sein muß, und nur eine vollkommen instrumentierte Partitur das dem Komponisten vorschwebende geistige Vorbild annähernd widerspiegelt. Und nur eine solche Partitur gestattet dem Dirigenten die selbstverständliche einfache Interpretation, ohne ihn zu nötigen, aus Gründen der Klangkorrektur Änderungen vorzunehmen, die das vom Komponisten beabsichtigte Gewichtsverhältnis der einzelnen Stimmen notwendigerweise ändern müssen.

Das Technische der Instrumentation läßt sich leicht lernen; ihre Anwendung in der höchsten, produktiven Form erfordert aber mehr als Können und Ausbildung, sie erfordert die Entwicklung der schaffenden, orchestralen Fantasie zur stärksten Bewußtheit, ein Disponieren in der Zeit, wie es der bildende Künstler im Raum vornimmt, ein letztes Wissen um die Form und die Kontraste innerhalb der Form. Damit sind aber die Grenzen des Lehrbaren überschritten; auf dieser Stufe angelangt, kann jeder Komponist nur für sich wissen, ob er die Aufgabe, die er sich stellte, zu lösen vermocht hat.

Siegfried F. Nadel (Wien)

ZUM PROBLEM DES NEUEN KLANGBILDES

1.

Immer kann man von zwei Seiten her den Entwicklungsweg der Musik (und allgemein der Kunst) betrachten: als äußerlich schon kenntliches Fortschreiten der das Kunstwerk tragenden Materialbeherrschung, die den Weg zurückgelegt haben mag von Homophonie zu Polyphonie, vom Gesang zum Instrument, von engeren zu weiteren Systembildungen; und weiter als Wandlung des hinter den Kunstwerken stehenden schöpferischen, jene spezifischen Materialgestaltungen aus sich erzeugenden Kunstwollens; es in der Deutung der äußeren Gestalt mit zu erfassen versuchen die Stildeutungen Klassik, Barock, Romantik. Nach der ersten Betrachtungsweise ist man geneigt ein stetiges Reicherwerden der künstlerischen Schaffensfähigkeit zu entdecken, das nur selten in Krümmungen oder Bogen die Geradlinigkeit verläßt, abweicht, selbst rückwärts biegt. Die zweite Deutung aber erkennt die Gesetzmäßigkeit eben dieser Abweichungen von der Geraden; wie in einem physikalischen System treten zur geradlinig vorstoßenden Hauptbewegung in Eigensysteme bindende, ablenkende Sonderkräfte hinzu: es bilden sich die Eigensysteme der Stilganzheiten, die in ihrem Raum die Hauptentwicklung wiederholen, aber vielleicht gegen die Hauptrichtung verschoben, zurückgenommen, von neuem Anfang neuem Entwicklungsende zustrebend. Wie für die Physik resultiert für die Kunstentwicklung eine komplizierte, vieldimensionale Kurve, für die das vorwärts oder rückwärts nicht immer

klar ersichtlich ist. – Nach der ersten Deutung müßten wir für die Klangmöglichkeiten der jüngsten Musik eine den Reichtum der klanglichen Darstellungskraft der Musik von gestern noch übertreffende Situation erwarten. Gegen den von Wagner und Liszt bis Strauß und Schreker immer wachsenden Nuancenreichtum der Klangpalette aber spricht man heute von einer gewollten Verarmung des Klanges, von einem bewußten Absehen von der dort vorgebildeten Klangwelt. Rückkehr also zu einer die Pracht des klanglichen Wirkens verachtenden Musik? Der heilige Augustinus hat gesagt: „Und doch muß ich, wenn es mir zustößt, daß ich durch den Gesang mehr bewegt werde als durch das Gesungene, mich einer schweren Sünde schuldig bekennen, und ich wünschte in solchem Fall lieber keinen Sänger zu hören.“ Neue Askese in der Musik; schütteln wir den weltlichen Tand ab und so weiter? Hier aber beginnt das „Problem“, das ich in den Titel genommen habe und das manche vielleicht, dem bloß konstatierenden Betrachten der Veränderungen in der Musik zugewandt, gar nicht vorzufinden meinen. Denn die innere Wandlung der gesamten heutigen Kunst, die grundlegende Neuorientierung des Kunstwollens, spricht sich deutlich aus als eine Wendung zum Objektiven, Subjekt-Abgelösten hin, die für die Musik als neu die Werte des musikalischen An-sich entdeckende Reaktion der eben noch geltenden Überbetonung des subjektiven Ausdrucks gegenübertritt. Klangwirkung aber ist das primärste und allgemeinste Moment aller bewußt eigenwertigen musikalischen Gegebenheit: der Einzelton, der er selbst und nicht Träger von Ausdruck sein soll, kann nur als gewollt so und so erklingend noch gedeutet werden. Müßte nun nicht hier, im Kreis des neuen, „objektiven“ Stiles das Klangliche zu herrschender Stellung erhoben werden?

2.

Man kann nun wohl meinen (wie Schultze-Ritter im Melos Nr. 11, 1929), daß andere, – urwüchsigere – An-sich-Werte der musikalischen Gestaltung hier in den Vordergrund treten: Rhythmus, Melosbewegung und -verknüpfung, so das klangliche, mehr akzidentielle Moment überdeckend und zurückdrängend. Doch scheint mir das nur teilweise zuzutreffen. Allenfalls mag die erste, bewußt neu anhebende Phase der gegenwärtigen Musik vom blendenden Klangreichtum des vorhergehenden Stiles wie von seiner ausdruckshingegebenen, immer aufgelösteren, nervösen Rhythmik sich durch scharfe Gegensätzlichkeit haben scheiden wollen. Überall in der Entwicklung der Kunst charakterisiert sich ein neuer Stilbeginn zunächst durch eine solche Phase der nur-Reaktion: Umwertung der bisher geltenden Werte, Zerreißung, sichtbare Überwindung der geübten Gesetze tritt an den Anfang selbst einer Periode, die in ihrer weiteren Entwicklung Werte von der Art der zerstörten wieder lebendig machen wird. Wandlung von Klang und Rhythmus wird nicht allein zum Zeichen des jungen Stiles, besser: des Gegenstiles, der einen neuen Stil erst gebären soll. Da ist die trockene Musik für mechanische Instrumente, die man mit Strawinsky eine zeitlang propagierte (elektrisches Klavier nach dem „Feuervogel“, das heißt Opfer bringen); da sind die zu einer naiven Diatonik zurückfindenden Versuche Milhauds (erst einmal, auf welche Weise immer, die komplexe, ausdruckbeschwerte Chromatik loswerden, dann sehen wir weiter); da vielleicht auch die Vorliebe für vorklassische, unproblematische Kunstformen: Suiten, Tanzformen (die Stücke im „ganz alten“ Stil bewahren uns vor dem „alten“, ist es nicht so?). Wie weit diese Formenanleihen noch Reaktion sind, wie weit sie schon darüberhinaus die neue Form in sich tragen,

läßt sich nicht so leicht entscheiden. Wir stehen mitten drin. Eben noch schien die „konzertante“ Form Hindemiths, Kreneks nur Reaktion auf die das Maß des Musikalischen sprengende Darstellung Strauß', Schönbergs (bis op. 21); schon aber baut sie um, baut neu hier eine Passacaglia zur Liedform (im „Marienleben“ Hindemiths), dort ein „Konzert“, zu etwas nur der inneren Idee nach Gleichem oder eine „Tanzmusik“ („Cardillac“ 3. Akt) zu einem unheimlich, gewaltig lebendigen, uns völlig ungewohnt treffenden Stück Musik.

Hier führt nun die Überlegung zu unserem Thema zurück: eine Kunst, die „Konzerte“ will, dies und jenes Instrument zu ihrem ausdrücklichen Mittelpunkt macht, feine und auf Sondereffekte bedachte Auswahl trifft, ist ganz weit entfernt von der Klangarmut, dem vom Klang Absehen der „Reaktionsphase“. Noch deutlicher wird die Rehabilitation des Klanglichen gerade in jener Gattung, für die wir übermächtige und urwüchsige Kraft des Rhythmus feststellen: für den Jazz. Nicht nur, daß er uns Instrumentaleffekte mancherlei Art vermittelt: das sentimental oder komisch oder einfach sanft näselnde Saxophon, den intimen wie den grellen Schlagwerkklang (der heute auch für den Jazz lange nicht mehr nur „Geräusch“ und für uns willkommene Reaktion auf die Überkultur des impressionistischen Orchesterklanges bedeutet), die bewußt klangdiktierte Mischung (nicht lineare Verflechtung) zart abgetönter verwandter Instrumentenstimmen, endlich die Angleichung und Verschmelzung von Instrumentklang und Singstimme (übrigens deutlich auch im Impressionismus schon angestrebt). Dies alles betrifft nur die primäre, allgemeinste Erscheinungsform des Klanglichen, die jeden Ton, jede Formung des Melos begleitet. Daneben gibt es die zweite Erscheinungsform als Bereicherung und Erweiterung des Einzeltones zum Zusammenklang. Deutlich kultiviert da die heutige Jazzmusik den Mehrklang als über das an sich belanglose tonale Gerüst hinausreichenden, sinnlich wirksamen Eigenwert. Man wählt statt der Dreiklänge Septakkorde, die zart fühlbare Dissonanz würzt den Klang, kleine harmonische Alterationen, die keinerlei modulatorischen oder funktionalen Charakter haben, färben die (harmonisch langweiligen) Akkorde; Klangläufe, -Figuren und -Zerlegungen greifen Effekte wieder auf, die wir ähnlich seit weiland Liszt oder Puccini kennen. Und die „ernste“ Musik: aus dem genußvoll oftmals Anschlagen eines Klanges entwickelt sich eine Episode des „Cardillac“ (Notenbeispiel 1)[1]) oder flüssige Zerlegungen spielen über dem Thema (Notenbeispiel 2)[1]); die Liebesszene im „Protagonisten“: absteigende Gänge von Zweiklängen (Notenbeispiel 3)[1]) oder die großen Bogen der Zerlegung im Baß (Notenbeispiel 4)[1]) geben der Melodie einen reizvollen klanglich betonten Hintergrund; ein in auf- und absteigende Gänge der instrumental gedeuteten Singstimme gefaßter Klang eröffnet das „Geheime Königreich“ (Notenbeispiel 5)[1]). Drei Beispiele für viele: der Klang ist nicht tot oder verworfen oder überdeckt.

3.

Wie aber steht er dann zum Klangbild des vergangenen und doch offenbar überwundenen Stiles? Gibt der Klang heute prinzipiell Gleichartiges zu Liszt, Puccini, dem Impressionismus, worin liegt das, was ihn von jenem unterscheidet?

Man kann die zunächst und äußerlich schon merklichen Momente aufzählen. Für den Zusammenklang die im alten harmonischen System nicht mehr ausdrückbare Zusammensetzung: die alles durchgreifenden Dissonanzen (von Disharmonien kann für das

[1]) Siehe Notenbeilage

harmonisch nicht gebundene System nicht mehr gesprochen werden) laden die Klänge mit vibrierender Energie, im Verhältnis zur Trägheit der alten beruhenden Klänge erscheinen uns die neuen durchweg intensiver lebendig, gleichsam stärker und leuchtender. Weiter für das am Melos haftende Klangmoment die klarere, einzelheitbewußtere Auseinanderlegung: dem diffusen, auf Verschmelzung bedachten Klangbild des alten Orchesters tritt die distinkte, glasklare und sprödere Verteilung von heute gegenüber; hier entspringt die Herbheit der erklingenden melodischen Linie, die nicht in einer rauschenden Klangwelle uns überwältigt, sondern in ihrer klanglich eigenartigen Zusammensetzung sich vor uns aufbaut, zu kompliziert und vielfältig, als daß ihre klangliche Erscheinung nicht unsere Aufmerksamkeit für sich als ein selbständig interessantes Geschehen fordern müßte. Doch auch diesen Merkmalen haftet noch ein Rest von Mehrdeutigkeit an. Denn man könnte entgegnen, daß „Stimmenmischung" die neue Jazzmusik charakterisiere oder daß andererseits komplizierter, selbst einzelheitbewußter Klangaufbau etwa in Strauß' „Zarathustra" oder Debussys „L'aprèsmidi" oder Schönbergs fis-moll-Quartett völlig gegensätzlichem Kunstziel diene. Da also werden wir, wie am Anfang unserer Überlegungen, auf jene zweite Betrachtungsweise, die dem inneren Kunstziel gilt, verwiesen. Sicher kann die den neuen Klang kennzeichnende Eigenart nicht nur am Materiellen liegen; wie für alle geistigen Ganzheiten (Sprache, Bildwerk, Musik), gewinnt auch hier die mehrdeutige Gegebenheit der isoliert betrachteten materiellen Gebilde (Worte, Farben, Klänge) erst durch die Einordnung in umfassende Gesamtgestalten und somit durch die hier deutlich werdende bestimmte geistige Zielhaltung ihre scharfe, eindeutige Umschreibung. Dieses innere Kunstwollen wird offenbar, wenn wir die Klänge in der Ruhe selbständigen, unabhängigen Seins sich bequem aufbauen und entfalten sehen. Sie dienen keinem von ihnen selbst verschiedenen Inhalt als verfügbares Ausdrucksmaterial, rasch wechselnde und zu einem inhaltlichen Ablauf sich fügende Erlebnisse vermittelnd. Das fast stereotype „große Orchester" wird von einer konsequent festgehaltenen Auswahl bestimmter Instrumente abgelöst; das ist mehr als bloß materialtechnische „Reaktion": die dort immer, zu allen Ausdruckaufgaben notwendig vorhandene reiche Auswahl wird hier Teil für Teil, in ihren klanglichen Eigenwerten genossen. Nennt man die neue Musik dem gewaltigen, abwechslungsreichen Aufwand der älteren gegenüber eine „ärmere" und „einförmigere", so bezeichnet man mit falschen Worten das gleiche Herausheben bestimmter klanglicher Konstellationen um ihrer selbst willen. Der bewegten Erlebnishingabe steht so hier eine deutliche Beschaulichkeit des Genusses und des ästhetischen Auskostens gegenüber. Zu der in der Formbetonung dieser Kunst deutlichen Hinwendung zu subjektabgelösten An-sich-Werten der Tonwelt fügen sich sinngleich die der ästhetisch distanzierten „Beschaulichkeit" dargebotenen Klangwerte.

Wir stehen am Anfang der neu anhebenden Phase des Kunstwerdens; gerade nur die geistige Zieleinstellung, das Prinzip der systembildenden Kraft unseres physikalischen Modells vom Anfang dieser Überlegungen wird uns in dem kleinen Raum der bisher überschaubaren jungen Entwicklung deutlich. Heißt diese Kraft nun: Eigenwerte des Musikalischen überall zu erschaffen, so trägt sie die Berufung in sich, auch das heftigstem und unmittelbarstem menschlichen Erlebnis entspringende Kunstwerk in die Sphäre eines subjektabgelösten, entstofflichten, eigenwertigen Seins zu versetzen. So gelten heute nicht mehr nur die ernstem und packendem Erlebnis (aus Vorsicht) fremden Stoffe der

„Reaktionsphase". Wieder umfaßt die neue Kunst, in durchaus neuer Art, die alten Stoffe (um uns nur an die oberflächlich schon faßbaren dramatischen Ideen zu halten): Hindemith schreibt das Schicksal des Cardillac, Strawinsky den Oedipus und Apollo, Krenek sein Orestesdrama. All dies aber: Erlebnisabgelöstheit, Entstofflichung, Beschaulichkeit des Genusses, führt uns direkt zu einer umfassenden und eindeutigen Stilbezeichnung: „Beschaulichkeit", „interesseloses Anschauen" sind Kriterien jener Kunstauffassung, die wir „Klassik" nennen. Klassik freilich nicht im Sinne einer akademischen, zeitgebundenen oder antikisierenden Bezeichnung, sondern als Versuch, ein an sich zeitloses bestimmt gerichtetes Kunstwollen in einen plastischen Begriff zu fassen. Es ist mehr als bloß ein Wort, was wir hier gewinnen. Die der Beschaulichkeit des Kunstgenusses eng verhaftete künstlerische Haltung trägt schon eine immanente Aufgabe in sich, als Ziel ihrer Entwicklung wird sie das befreite, wirklichkeitsabgelöste, seelisch gleichgewichtige Kunsterlebnis zu erreichen versuchen; eben jenes „verklärte" Kunsterlebnis, das man den tiefsten Sinn der „klassisch" verstandenen Kunst genannt hat, das uns am Werke Bachs oder Mozarts lebendig wird und das einer, den ich den großen Propheten unserer neuen Musik nennen möchte, Busoni, als Zeichen der kommenden „neuen Klassizität" gesehen hat: da spricht er von der „Hineintragung in feste und schöne Formen"; [1]) und da von der „Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas)!"

Matyas Seiber (Frankfurt a. M.)

JAZZ-INSTRUMENTE, JAZZ-KLANG UND NEUE MUSIK

Es wurde schon öfters die Frage erörtert, inwieweit der Jazz überhaupt einen Einfluß auf die Entwicklung der neuen Musik ausgeübt hat, und man ist sich wohl mehr oder weniger einig darüber geworden, daß diese Einflüsse hauptsächlich im Gebiet des Rhythmischen und des Instrumentalen liegen. In Bezug auf die rhythmischen Einflüsse müssen wir sogar Einschränkungen machen: es zeigt sich, daß die rhythmischen Formeln, mit denen der Jazz konsequent operiert, bei zeitgenössischen Komponisten gleichzeitig, oder sogar schon vor dem Jazz vereinzelt auftraten, ja sogar in einer naturgemäß viel komplizierteren und reicheren Gestalt; — der Jazz hat ja von den vielen neuen Möglichkeiten der Rhythmik sich nur auf eine bestimmte Art festgelegt. Hier könnte man also eher von einer Zeiterscheinung, die gleichzeitig an verschiedenen Stellen auftaucht, oder von einer gegenseitigen Beeinflussung sprechen. Dagegen ist am Gebiet des Instruments, — wie es die meisten, die diese Frage untersucht haben, auch richtig erkannten, — durch den Jazz noch am meisten Positives geleistet worden. Es tauchen neue (oder ältere, in Vergessenheit geratene, ungebräuchliche) Instrumente auf, es entsteht ein neuer Orchestertyp im Jazz-Orchester, das auch die „Kunstmusik" oft fruchtbar beeinflußt; durch die neuen Instrumente und deren neue Kombinationsmöglichkeiten entsteht auch ein neuer Klang. Gerade dieser Klang ist wohl — neben dem Tanzrhythmus — das Auffallendste, was ein Jazz-Orchester von einem anderen Orchester unterscheidet und was es schon von weitem erkennen läßt.

[1]) Sehen wir von der zeitbedingten Problematik des Wortes „schön" ab; wir haben besser von An-sich-Werten schlechthin gesprochen.

Dieser neue Klang entsteht nicht bloß durch die Verwendung der neuen Instrumente, die durch den Jazz entdeckt worden sind, sondern auch durch die Anwendung und Spielart der Instrumente (auch der schon früher im Orchester gebräuchlichen Instrumente), die eine völlig andersgeartete ist, wie sie in Orchestern bisher üblich war.

Es sind grundverschiedene Dinge, wie z. B. das Saxophon-Solo in der Arie des Goldschmieds in Hindemiths „Cardillac" gespielt wird und wie ein Saxophonist in einer Jazzband bläst. Wenn man beschreiben wollte, was diesen Jazz-Klang im besonderen ausmacht, müßte man alle Instrumente auf ihre veränderte Funktion hin im Jazzorchester untersuchen.

Neu im Jazzorchester gegenüber dem symphonischen Orchester sind eigentlich nur: die Saxophon-Gruppe, Banjo und das mit neuen Farben bereicherte Schlagzeugkomplex. Die Saxophone, eigentlich schon bald hundert Jahre alte Instrumente, bisher aber nur in französischen, italienischen etc. Militärkapellen gebraucht, haben im Jazz eine vollständig neue Bedeutung und führende Rolle bekommen. Für den Jazz-Klang entscheidend ist das Vibrato und der gruppenweise Gebrauch der Saxophone. Dieser leicht vibrierende, weiche Saxophon-Ton hängt immer wie ein Schleier stets über dem Klang des Jazzorchesters und hüllt es sozusagen in eine weiche Masse ein. Funktionell ist es das Ähnliche, was im romantischen Orchester durch die Hörner geschehen ist. Im harmonischen Sinne ist es auch eine ähnliche Funktion: nämlich das Ausfüllen des Klanges durch „Füllstimmen", was im absolut homophonen Jazz natürlich auf der Hand liegt. Klanglich haben die Saxophone (besonders die die Mittellage beherrschenden Es-Alt-Saxophone) auch viel Ähnlichkeit mit dem Klang der Hörner (bei ausgehaltenen Noten), mit dem Unterschied natürlich, daß die Saxophone, als in die Klarinettenfamilie gehörende Holzbläser, viel mehr zu melodischen Zwecken benutzt werden können als die schwerfälligen Hörner. Sie nehmen also eine Mittelstellung zwischen den führenden Holzbläsern (der instrumentalen Funktion nach) und zwischen den Hörnern (dem Klang und der harmonischen Funktion nach) des romantischen Orchesters ein.

Das Streben nach ausgefüllten Harmonien bringt es auch mit sich, daß die (normalerweise drei) Saxophone immer parallel, meistens in enger Lage („closed Harmony) geführt werden. (Notenbeispiel 1) [1]).

Diese an und für sich sehr primitive Art der parallelen Stimmführung hat auf den Zuhörer im ersten Augenblick durch die Fülle eine geradezu verblüffende Klangwirkung.

Wenn eine andere Instrumentengruppe (z. B. 2 Trompeten und Posaune) die Führung übernimmt, füllt die Saxophongruppe meistens in ausgehaltenen Noten und Komplementär-Rhythmen den klanglichen und metrischen Zwischenraum aus. (Notenbeispiel 2) [1]). Auf diese Art klingt ein vollbesetztes Jazz-Orchester immer sehr voll und weich.

Durch den Jazzgebrauch sind noch verschiedene instrumentale Effekte am Saxophon aufgekommen, die früher unbekannt waren. So vor allem das gesangähnliche Portamento, mit dem der Jazz-Saxophonist die Töne einer Melodie oft ineinanderzieht. Bei einem Orchestermusiker wäre diese Technik verpönt, aber gerade durch das Vibrato und Portamento (Glissando) nähert sich der Saxophon-Ton dem Gesang. Ein guter Saxophonist

[1]) Siehe Notenbeilage.

kann die ganze Tonleiter hinauf in einem Glissando durchziehen, ohne daß man die Abgrenzung der einzelnen Töne unterscheiden könnte.

Ein weiterer charakteristischer Jazz-Effekt am Saxophon ist der „Slap-Tongue" (Zungenschlag), wobei ein ganz kurzer, trockener, „geschlagener" Ton entsteht, der besonders in der Tiefe eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Ton eines Schlaginstruments hat. Dieser Effekt wird am meisten bei den tiefen Saxophonen (Bariton, Baß) angewandt, weil er da am besten zur Geltung kommt. Ein bekannter Effekt ist auch das „Lachen" bei hohen Tönen, das aus einem kleinen Glissando und dann plötzlichem Abbrechen des Tones (durch Abziehen der Lippen vom Mundstück) geschieht (bekanntes Beispiel: „Sax-o-phun" von Rudy Widoeft auf „Columbia").

Alle diese Effekte sind auch auf der Klarinette möglich, nur können selbstverständlich Orchesterklarinettisten nicht gut damit operieren, da sie einen anderen „Ansatz" haben, den sie durch Umgewöhnung verderben müßten.[1])

Diese Divergenz ist es, die vorläufig den Jazz-Saxophonisten und -Klarinettisten vom Orchester-Klarinettisten trennt; der Orchesterspieler kann, ohne Gefährdung seines Ansatzes sich nicht an diese Jazz-Allüren gewöhnen.

Ähnlich, doch nicht so schlimm, ist der Fall bei den Trompeten, so daß da eher ein guter Orchester-Trompeter auch ein guter Jazz-Trompeter sein kann. Auf das Vibrato kann man hier, da die Trompeten auch ohne Vibrato weich klingen, leichter verzichten. (Das Saxophon dagegen hat ohne Vibrato geradezu einen fagott-ähnlichen, hohlen Klang, der zum Jazz nicht gut paßt.)

Die Jazz-Trompete kennt auch verschiedene Spezial-Effekte: Rutschen, Schmieren, Flattern etc. Viele neue Farben hat auch die Blech-Palette durch die Verwendung der verschiedenen Dämpfungsarten gewonnen, darunter z. B. auch der „Wau-wau"-Dämpfer, „in Hut" blasen, in einem offenen Trichter blasen, etc.

Die Beweglichkeit der Blechbläser (besonders der Posaune) wurde durch den Jazzgebrauch ebenfalls sehr gefördert.

Die übrigen, auch außer dem Jazz gebräuchlichen Instrumente, haben vielfach ihre Funktion im Jazz verändern müssen. Das Klavier gehört einerseits zu der Rhythmus-Gruppe (bestehend aus Klavier, Banjo, Schlagzeug) des Jazz-Orchesters, besonders durch die maschinelle Baß- und Nachschlagetechnik der linken Hand. Die rechte Hand dagegen ist (besonders bei solistischen Stellen) zu einer neuartigen, trockenen, synkopierten Passage- und Akkord-Technik freigehalten. Bei einfacheren, begleitenden Stellen besteht die Aufgabe des Klaviers nur im Rhythmus-Halten, und dann teilen sich rechte und linke Hand in Bässe und Nachschläge.

Das Banjo teilt auch die rhythmische Funktion des Klaviers. Der trockene Klang des Banjo, der durch Schlagen der über einem straffen Trommelfell gespannten Saiten mit einem Plektrum entsteht, gehört auch zu den charakteristischsten Merkmalen des Jazz-Klanges. Die Technik des Banjos ist meistens eine aus Nachschlägen und Synkopen bestehende Akkord-Technik, seltener nur ist sie melodischer Art (an solistischen Stellen).

[1]) Den „Slap-Tongue"-Effekt für Klarinette habe ich meines Wissens als Erster in die Kammermusik übertragen in meinem „Divertimento für Klarinette und Streichquartett" (1926). Das Glissando für Klarinette ist sehr gut zu hören am Anfang der „Rhapsody in Blue" von G. Gershwin (gespielt von Paul Whiteman auf „Elektrola"). „Lachen" kommt da ebenfalls vor.

Das Banjo ist, wie auch das Saxophon, eine Neuentdeckung für die europäische Kunstmusik[1]) (obwohl es wie auch das Saxophon, kein „Negerinstrument" ist, wie es des besseren Klanges wegen noch immer oft behauptet und geglaubt wird, sondern stammt ebenfalls aus Europa).

Die Instrumentengruppe, die durch den Jazz vielleicht den größten und für die Kunstmusik wertvollsten Aufschwung genommen hat, ist die Schlagzeuggruppe. Dadurch schon, daß ein Komplex von verschiedenen Instrumenten von einem Spieler mit Händen und Füßen bedient werden muß, war die Basis einer Art Virtuosität gegeben, die die Orchestermusik nicht kannte. Dazu kommt noch, daß zu diesen instrumentalen Kombinationsmöglichkeiten der Schlagzeuger noch am meisten Gelegenheit hat, im heutigen Jazz-Orchester rhythmisch zu improvisieren, in einer Zeit, wo die ursprünglich mehr auf Freiheit und Improvisation eingestellte Spielart des Jazz schon anfängt, bindend in den Noten festgelegt zu werden. (Ein Vorgang, der unvermeidlich scheint und der geschichtlich sich schon öfters wiederholte.) Der Jazzschlagzeuger verfügt über folgende Instrumente: die den Kernpunkt der Gruppe bildende kleine Trommel, große Trommel und Becken, außerdem verschiedene Tom-Toms (dumpfklingende Trommeln aus dicken, meist buntbemalten Fellen), Holztrommel (oder „Koreanische Tempelblocks"), verschiedene Becken (doppelte Becken, Fußbecken, Klapp-Becken etc.) und noch eine Reihe anderer Spielinstrumente; in größerem Orchester hat er auch evtl. Pauken, Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon etc. zu bedienen.[2])

Die Gründe, die heutige Komponisten dazu bewegen, Jazz-Instrumente zu verwenden, sind verschieden. Es gibt viele Fälle, wo dies aus reiner Sensationslust oder Neu-Erscheinen-Wollen geschieht. Oft entspringt es auch aus dem Willen zu einem klanglichen Experiment (hier denke ich z. B. an das Duo für Saxophon und Banjo von Alexander Jemnitz.) In dem schon erwähnten Fall des „Cardillac" scheint der Jazz-Gedanke am wenigsten eine Rolle gespielt zu haben; die Verwendung des Saxophons entsprach da einfach dem Drange, für eine vorgestellte Klangfarbe den geeigneten instrumentalen Ausdruck zu finden. (Also ein ähnlicher Fall wie die Verwendung des Heckelphons durch Strauß etc.) Schließlich hat ja Debussy schon lange vor dem Jazz versucht, das Saxophon als Soloinstrument in die Kunstmusik zu übertragen. Am meisten aussichtsvoll erscheint mir der Fall der „Dreigroschenoper", die ein Jazz-Orchester (mit einigen Nebeninstrumenten) einfach wegen des Gebrauchswertes und der Zeitgebundenheit dieser Zusammenstellung verwendet. Tatsächlich ist heutzutage diese Zusammenstellung (2 Saxophone [mit Klarinetten], Trompete, Posaune, Baß, Banjo [mit Harmonika], Klavier, Harmonium, Schlagzeug) am leichtesten aufzutreiben und ich glaube, – zwar stehen keinerlei Statistiken zur Verfügung – daß Saxophon heute auch schon bei uns mehr gespielt wird (natürlich auch im dilettantischen Sinne) als andere Blasinstrumente (in den Städten wenigstens). Dem Beispiel Weills werden wohl sehr viele folgen und sind auch schon gefolgt.

Anderseits wurde auch eine Gegenwirkung auf den Jazz durch das symphonische Orchester im Laufe der Zeit bemerkbar. Die Sopran-Saxophone werden vielfach durch

[1]) Ernst Krenek verwendet z. B. in seiner „Kleinen Symphonie" sehr geschickt eine Kombination von zwei Banjos und einer Mandoline, allerdings die Banjos auch mit etwas mandolinartiger Behandlung.

[2]) Wen das Problem des Jazz-Schlagzeuges näher interessiert, der sei hier auf die ausführliche „Schule für Jazz-Schlagzeug" von M. Seiber (Verlag B. Schott's Söhne) hingewiesen.

die beweglicheren Klarinetten verdrängt (aber von Jazz-Spielern geblasenen Klarinetten!), das hartklingende Banjo weicht, wenn es gar zu süß und leise in der Musik zugeht, der guten alten Gitarre (die jedoch oft aus Gründen der einfacheren Spielbarkeit nur vier Saiten hat und wie Banjo gestimmt ist). Neben Sousaphon treten auch wieder Streichbässe auf und die Wirkung der chorisch besetzten Geigen verblüfft uns an den ersten Platten Hyltons. Der von Paul Whiteman propagierte „Symphonische Jazz" zieht allmählich auch die übrigen Orchesterinstrumente (Holzbläser, Streicher, Hörner) heran und diesem Beispiel folgen noch einige große Orchester in Gründung von „Jazz-Symphonie-Orchestern".

Diese Erscheinung zeigt uns wieder nur die Geltung des Pendel-Gesetzes, der, seinen äußersten Punkt erreichend, wieder zurückschwingt, um endlich in der Mitte stehen zu bleiben. Die anfänglich revolutionär aufbrausenden Kräfte des Jazz, die sich teils in den instrumentalen und klanglichen Extremen, teils in der rhythmischen und improvisatorischen Wildheit („Hot"-Stil) austobten, sind allmählich zu einem ruhigeren Leben zurückgeflutet. Der Jazz hat seine stürmische Jugend schon hinter sich. Er steht jetzt im reifen „Mannesalter". Viel Überraschungen dürfen wir von ihm nicht mehr erwarten.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

HINDEMITHS „LEHRSTÜCK"

1.

Das erste praktische Beispiel einer Laienmusik in größerer Form ist das auf der letzten Baden-Badener Kammermusik aufgeführte „Lehrstück" von Brecht und Hindemith. Das Stück ist, wie das Vorwort sagt, „nicht zur Verwendung in Theater- und Konzertaufführungen gedacht, bei der einige durch ihre Produktion eine Menge belustigen und erbauen". Es hat „nur den Zweck, alle Anwesenden an der Ausführung eines Werkes zu beteiligen, und will nicht als musikalische oder dichterische Äußerung in erster Linie bestimmte Eindrücke hervorrufen".

Für Hindemith bedeutet das „Lehrstück" die Zusammenfassung einer Entwicklung, die das Problem der Gemeinschaftsmusik zum ersten Male vom Standpunkt der neuen Musik aus anpackt und konsequent durchführt. Sie beginnt mit der „Schule für instrumentales Zusammenspiel", führt dann vokal über die Kanons zu der Kantate „Frau Musika", instrumental über die Spielmusiken zum „Jäger aus Kurpfalz". Das Lehrstück überragt alle diese Stücke äußerlich durch seine größeren Dimensionen und durch die Vielgestaltigkeit seiner Ausdrucksmittel. Vor allem aber dadurch, daß auf breiter geistiger

Basis und in allgemein verständlicher Form eine große menschliche Idee dargestellt wird. Diese Idee ist die Bedeutungslosigkeit des einzelnen Menschen, gemessen an seinem Verhältnis zum Tode.

Der äußere stoffliche Anlaß (und zugleich der Rest einer außerhalb des Stückes liegenden Handlung) ist der Todessturz eines Fliegers. An diese Tatsache knüpft Brecht eine Reihe meist didaktisch gehaltener Betrachtungen. Sie erscheinen als Wechselrede zwischen dem sterbenden Flieger, einigen Einzelpersonen und dem Chor. Der Charakter des Stückes ist rein oratorisch, ohne jede dramatische Spannung, äußerlich zugleich ohne Szene und Kostüm, mit Ausnahme des parodistischen Gegenspiels einer eingelegten Clownszene.

Brecht gliedert seinen Text in mehrere in sich geschlossene Betrachtungen und Untersuchungen. Die Menge (Chor) umsteht den sterbenden Flieger und belehrt ihn über die Bedeutungslosigkeit seines persönlichen Schicksals.

Brechts Grundanschauung ist auch hier eine materialistische und pessimistische; aber sein Materialismus bleibt nicht stoffgebunden, sondern wird von einem starken und völlig unpathetischen Ethos getragen. Dessen Ausdrucksform ist eine Sprache von biblischer Einfachheit und Größe. Wir geben die ersten Sätze des Sprechers als Probe:

> welcher von uns stirbt, was gibt der auf? der gibt doch nicht nur seinen tisch auf oder sein bett auf! wer von uns stirbt, der weiß auch: ich gebe auf was da vorhanden ist, mehr als ich habe, schenke ich weg. wer von uns stirbt, der gibt die straße auf, die er kennt und auch, die er nicht kennt. die reichtümer, die er hat und auch, die er nicht hat. die armut selbst, seine eigene hand.

Die einheitliche Anlage des Stückes wird absichtsvoll durch zwei Szenen unterbrochen: den Totentanz als Versinnlichung des Sterbens (in Valeska Gerts Darstellung) und das groteske Clownspiel, als stofflich-szenische Demonstration der These, daß der Mensch dem Menschen nicht hilft. An beiden Stellen tritt Brechts Materialismus am schonungslosesten hervor. Diese beiden Stücke, so stark sie auch auf den Kern des Ganzen bezogen sind, können auch fortgelassen werden, ohne daß die gedankliche Entwicklung gefährdet wird. Die Unverbindlichkeit der Anlage entspricht auch im Grunde der Bestimmung des Stückes: es den wechselnden Möglichkeiten der Aufführungsgelegenheit anzugleichen.

2.

Dieser Bestimmung ist auch die Musik des „Lehrstücks" bis ins letzte angepaßt. Sie ist von einer auch für Hindemith ganz neuen Einfachheit und Lapidarität, die im Einklang mit Brechts Dichtung steht. Diese Einfachheit äußert sich in höchster Konzentration der Faktur, die alles rein Deskriptive ebenso vermeidet wie alles bloße Ausmusizieren. Noch nie hat sich Hindemiths Instrumentalstil so reibungslos dem Duktus der Sprache angepaßt, ohne daß er damit das Geringste von seiner Eigengewachsenheit eingebüßt hätte.

Dem entspricht es, daß Hindemith den vokalen und instrumentalen Teil sehr verschiedenartig gestaltet. Teils läßt er den Chor nach dem Wortrhythmus eindringlich deklamieren, während das Orchester klangliche Stützpunkte nur andeutet, teils läßt er die Solostimme melismatisch ausschwingen oder er verknüpft die ariose Linie mit den Instrumenten zu einer fest gefügten, doch völlig unstarren Polyphonie. Charakteristisch

für die Art seiner chorischen Deklamation ist diese Stelle (Notenbeispiel 1)[1]), während die folgenden Takte des Fliegers das ariose Prinzip kennzeichnen (Notenbeispiel 2)[1]). Besondere Eindringlichkeit wird erreicht durch die Übertragung der vokalen Deklamation auf das Orchester (Notenbeispiel 3)[1]). Mit Absicht ist vor den labilen Ablauf des eigentlichen Lehrstücks ein festgefügtes Vorspiel gestellt. Es ist als einzige breit angelegte Form architektonisches Gegengewicht gegen alles Folgende. Hier zeigt sich Hindemiths neue Einfachheit in stärkster Potenz: in einem vorwiegend zweistimmigen, leicht sangbaren Chorsatz, in einer harten Diatonik, die noch mehr als früher Leittonwirkungen meidet und ständig und intensiv auf ein tonales Fundament (in diesem Falle *C*) bezogen bleibt, schließlich auch in einer konstruktiven, unwandelbaren Rhythmik. Das Zusammenwirken dieser Kräfte (zu denen als wichtiger Bestandteil das Fernorchester gehört) ergibt einen Gesamteindruck von architektonischer Größe.

3.

Das Lehrstück hat aber im Grunde den (von Hindemith ausdrücklich formulierten) Zweck, den Hörer zu aktivieren. Brechts Motto ist: Musik machen ist besser als Musik hören. Aus dieser Idee leitet Hindemith das Stilprinzip ab, nach Art der alten Responsoriengesänge, das Publikum die didaktisch wichtigsten Stellen dem Chor nachsingen zu lassen. Er meint, durch dieses Mitsingen den Hörer an der Aufführung zu beteiligen. Man kann daran zweifeln, ob durch diese äußerlich bedingte Mitwirkung die vom Dichter und Komponisten gewünschte Aktivierung des Hörers überhaupt erreicht werden kann. Die Kraft der Aktivierung des Hörers geht nicht von der Tatsache des Mitsingens, sondern von dem Charakter der Musik aus. Es ist durchaus denkbar, daß im Rahmen einer Gemeinschaft, etwa der Schule, Teile des Lehrstückes im Sinne Hindemiths musiziert werden könnten. Schon die intensive Beschäftigung mit den Gedankenkreisen und der (verhältnismäßig leicht darstellbaren) Musik weist einen Weg in die produktiven Ideen und in die Musik unserer Zeit. Hier liegt vielleicht der stärkste pädagogische Wert des Stückes. Darüberhinaus aber erkennen wir den Sinn der Aktivierung des Hörers nicht darin, daß dieser an einzelnen Stellen mitsingt, sondern darin, daß er das Lehrstück nicht wie Konzertmusik an sich vorübergehen lassen kann, sondern in jedem Fall zu einer Stellungnahme gezwungen wird.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

Max Butting (Berlin)

MUSIKINTERPRETATION IM RUNDFUNK

Der Musikregisseur – Der Senderaum – Das Verhalten des Interpreten

Der Rundfunk hat eine kulturelle Mission. Dieser Satz steht hier nicht zur Erörterung, – ich hoffe, er wird akzeptiert werden. Eine der vielen Forderungen, die nach

[1]) Siehe Notenbeilage.

ihm entstehen, ist die Verpflichtung des Rundfunks, auf hohe Qualität der Wiedergabe seiner Darbietungen zu achten. Die beste ist gerade gut genug.

Eine wirklich gute Wiedergabe ist im Rundfunk sehr schwer zu erreichen. Sie ist von drei Faktoren abhängig. 1. Von der Apparatur und ihrer Leistung. (Dabei spielt außer der gesamten Anlage, vom Aufnahmemikrophon bis zum Lautsprecher, die Finanzkraft der Hörer eine große Rolle, und es ist nicht richtig, wenn die Sender ihre Darbietungen selbst an so guten amerikanischen Lautsprechern beurteilen, wie sie sich kaum ein deutscher Hörer anschaffen kann. Die Rücksicht auf den Hörer verlangt, daß man die Möglichkeiten seiner Teilnahme beachtet.) 2. Von der Persönlichkeit des Interpreten, resp. seiner rein künstlerischen und artistischen Leistung. (Musik im Rundfunk, die vor dem Mikrophon gespielt wird, ist keine mechanische Musik. Der Hörer spürt die Persönlichkeit deutlich. Der persönliche, individuelle Einfluß auf den Hörer ist notwendig; wo er fehlt, entbehrt ihn der Hörer und wendet sich ab.) 3. Von den Gegebenheiten vor dem Mikrophon.

Für die Apparatur und die ihr entsprechenden Notwendigkeiten der Sendung sorgen die Techniker, für die Auswahl der Persönlichkeiten die verantwortlichen Leiter, – aber der dritte Punkt wird, soviel über ihn gesprochen wird, praktisch noch in erstaunlicher Weise vernachlässigt. Wir haben einige gute Rundfunkregisseure für die Wiedergabe von dramatischen Werken, aber der äußerst notwendige Musikregisseur fehlt noch ganz. Man muß ihn aus dem vorläufig bei uns viel zu nebensächlich beachteten Abhörkapellmeister heranziehen. Der Abhörkapellmeister muß eine Persönlichkeit von Format sein und eine Anzahl junger Musiker zu Assistenten haben. Es besteht kein Zweifel, daß die Qualität der Wiedergabe im Lautsprecher bei den heute gegebenen Verhältnissen eine viel bessere sein könnte, wenn die Vorbereitungen und die Sendung selbst von Personen mit dem Einfluß eines Regisseurs scharf überwacht würden. In Deutschland geschieht in der Beziehung viel zu wenig, weniger als z. B. in Budapest und in London. Die Arbeit eines Musikregisseurs hat folgenden Sinn: jeder Interpret, sei er Pianist oder Sänger, sei es ein Chor oder Orchester, hat seine Eigentümlichkeiten und seine individuellen Werte. Jeder Aufnahmeraum hat seine besonderen Bedingungen. Jedes Mikrophon reagiert anders. Und jede Sendung im Ganzen ist abhängig von der Stimmung des Interpreten, von der Temperatur im Aufnahmeraum, vom Wetter usw. Hier hat der Musikregisseur auszugleichen und unter Beachtung aller Faktoren den besten Effekt zu schaffen. Auch kommt es oft genug vor, daß ein Solist im Senderaum so verlassen ist und sich so verlassen fühlt, daß er nervös und schlecht spielt. Ein mir bekannter Pianist spielte infolgedessen sein 30 Minuten-Programm in 20 Minuten. So etwas ist unmöglich, wenn ein vernünftiger Regisseur zur Seite steht. Er hat dafür zu sorgen, daß der Pianist mit etwas härterem Anschlag im abgedämpfteren Raum, der mit zartem Anschlag in etwas hallenderem Raum spielt. Er kann die Aufstellung von Instrument und Mikrophon so wählen, daß der Klang charakteristisch wird, und nicht nur deutlich. Ich habe bei Sängern festgestellt, daß man sie ganz nach der Klangindividualität ihrer Stimme zum Mikrophon hinsingen lassen muß und alle Stellungen je nach dem für gut angesehen: vom direkten Ansingen bis zum völlig indirekten, in den Raum Hineinsingen, weg vom Mikrophon. Beim Anhören von Übertragungen aus demselben Raum habe ich häufig bemerkt, daß aus irgendwelchen Gründen an verschiedenen Tagen, die Instrumente des Orchesters ver-

schieden durchkommen, in erster Linie in Bezug auf ihre Intensität. Das kann man durch Veränderung der Stellung und durch Angaben an den Spieler korrigieren. Ich muß aus eigener Erfahrung bestätigen, daß zwischen Übertragung und Wetter ein Zusammenhang besteht, wie man in Budapest näher beobachtet hat. Auch hier kann man durch Stellung oder Dämpfung etc. viel erreichen, man muß nur dabei sein, zuhören und wissen, was erreicht werden soll. Das alles sind Beispiele für die Arbeit des Musikregisseurs. Im Tonfilm spielt die Abhörkabine eine große Rolle – im Rundfunk eine noch nicht genügende.

Der Musikregisseur hat noch eine weitere Aufgabe; er muß die Verbindung mit den Technikern aufrecht erhalten. Die Zusammenarbeit zwischen Musikern und Technikern ist, soweit übersehbar, im deutschen Rundfunk ein tief betrübliches Kapitel. Sie arbeiten nebeneinander her, sprechen – wie ein von mir sehr geschätzter Techniker vor kurzem zu mir sagte – zwei völlig verschiedene Sprachen, und nehmen kaum Rücksicht aufeinander. Beispiele gibt es dafür genug. In Budapest ist der technische Leiter ein außerordentlich musikalischer Mann; man sagte dort, daß der Sender seinen Kenntnissen und Fähigkeiten auf beiden Gebieten sehr viel zu verdanken habe. Ein solcher Mann wird nicht immer zu finden sein, aber völlig unmusikalische Menschen sollte man ebensowenig zu technischen Leitern oder Überwachern machen, wie technisch völlig desinteressierte Musiker zu Abhörkapellmeistern. Es sei denn, daß in produktiver Zusammenarbeit der Musikregisseur mit den Technikern zusammenstünde, wie es in London durch die „balance and control"-Abteilung erstrebt wird.

Es dürfte ohne weiteres ersichtlich sein, daß durch die Einführung eines Musikregisseurs die Qualität der Darbietungen unter gegebenen Verhältnissen sehr gesteigert werden könnte. Bis zu einer solchen Einführung ist sie – wenn wir die rein technischen Voraussetzungen der Apparatur und die individuellen der Interpretenpersönlichkeit außer acht lassen – von dem abhängig, was wir oben die Gegebenheiten vor dem Mikrophon nannten: das ist 1. der Aufnahmeraum und 2. das Verhalten der Interpreten.

Bis vor wenigen Jahren konnte Musik nur in dem gleichen Raum gehört werden, in dem sie aufgeführt wurde. Den Eigenschaften dieser Räume ist stets besondere Wichtigkeit zuerkannt worden, ihren direkten Einfluß auf das Erleben von Musik und auf die Musik selbst hat niemand bezweifelt. Der Raum ist wichtig für das akustische Bild der Interpretation und für das kulturelle Empfinden des Menschen. In dem Augenblick, in dem durch die Erfindung der Schallplatte, des Tonfilms und des Rundfunks Musizierraum und Hörraum zweierlei wurden, blieb für den Musizierraum, d. i. Aufnahme- oder Senderaum, nur der Einfluß auf das akustische Bild der Interpretation übrig. Daraus entstehen ganz neue, bisher kaum ausgewertete Möglichkeiten. Denn diese Senderäume können zwei voneinander unabhängige Funktionen haben. Sie werden erstens wie bisher nur dazu dienen, eine neutrale Basis für das akustische Bild abzugeben, dann dürfen sie für den Hörer nicht spürbar sein. Sie können zweitens aber auch als Raum charakteristisch wirken, und damit wird in die Musik eine völlig neue Dimension eingeführt.

Der Senderaum als neutrale Sendebasis muß ermöglichen, daß die Musik im Lautsprecher deutlich erkennbar und in ihrem Charakter unverfälscht erklingt. Diese Forderung ist selbstverständlich und fast immer erfüllbar, – aber wie schlecht wird sie häufig erfüllt, wie dilettantisch wird sie oft umgedeutet.

Der Irrtum beginnt bereits da, wo man allein die Wissenschaftler (man möge mir erlauben, sie Techniker zu nennen) beauftragt, den Senderaum zu bauen. Der Raum muß gemeinsam von Technikern und Musikern erschaffen werden, und seine Güte ist am Empfangsgerät vom Musiker und nicht anders festzustellen. Am Empfangsgerät, weil es allgemein wesentlich ist, wie sich der Raum im Lautsprecher auswirkt, – ob er behaglich oder repräsentativ eingerichtet ist, bleibt übrigens völlig belanglos! – und vom Musiker, weil der allein hört, wie das Werk klingen soll; gut im akustischen Sinne ist noch lange nicht gut im musikalischen Sinn.

Das entscheidende Moment für die Wirkung des Senderaumes ist die Dauer des Nachhalls im Raum. Es erübrigt sich, hier auf raumakustische Fragen einzugehen; der hallende oder abgedämpfte Raum und seine Bedeutung für das Musizieren in ihm sind jedem bekannt. Es ist ein weiterer Irrtum, wenn manche Techniker versuchen, den für Rundfunkübertragungen günstigsten Senderaum zu schaffen. Denn den gibt es gar nicht, aus dem einfachen Grunde, weil in jeder Stilepoche der Musik ein anderer Nachhall bevorzugt war. Musizieren und Musikhören geschah in demselben Raum; in jeder Epoche waren die gesellschaftlichen Bindungen andere. Die Musik der Klassiker ist wesentlich an intimere Räume gebunden, als die Symphonie der Tausend. Das musikalische Leben und die Musik im 18. Jahrhundert sind verschieden von denen im Anfang des 20. Die klassische Musik verlangt in der Interpretation äußerste Klarheit; der deutschen spätromantischen Musik schadet eine gewisse Undeutlichkeit der inneren Linien oft nicht, – sie entspricht dem Verlangen nach Unwirklichkeit und Sinnenrausch, wie sie aus den Ausdrucksintentionen dieses Stiles resultieren. Jeder überakustische Raum ist darum ausgesprochen schlecht für klassische Musik, während ein wenig Nachhall das romantische espressivo stützt. Mit einem Wort: der Nachhall im Senderaum muß für jede Interpretation besonders einzurichten sein, der Raum muß von Fall zu Fall mehr oder weniger abgedämpft werden können. Es darf keinen festen, sondern nur variable Senderäume geben. Aber in keinem Fall darf der Nachhall zu groß in ihm werden, niemals so groß, wie er z. B. in einem von der Berliner Funkstunde aus Not benutzten Saal ist. Nach meinen Erfahrungen muß der Ton im Senderaum stets etwas zu trocken klingen, dann klingt er im Lautsprecher grade recht. Aber . . . dann können viele Interpreten nicht mehr musizieren. Sie haben meist für romantische Räume musizieren gelernt. Welcher Pianist spielt denn ein wirklich gutes legato im abgedämpften Raum, welcher Sänger besitzt für ihn die ausreichende Atemführung – sogar der Bogenwechsel unserer Streicher ist auf den tönenden Raum oft genug angewiesen. Wer das alles aber gut kann, dessen Musizieren wird aus abgedämpftem Raum schön und edel klingen. Vor allem kommt das charakteristische Timbre des Instrumentes in dieser Form zur Geltung. Der hallende Raum gleicht alle Timbres an. Gefürchtet ist der gedämpfte Raum letzten Endes nur, weil er bestes Musizieren verlangt. Wer nicht gut in ihm musiziert, dessen Ton und Ausdruck klingt tot und trocken; wer wirklich etwas kann, braucht ihn nicht zu fürchten. Freilich muß der Interpret dazu viel lernen, und das kostet mehr Geld, als die meisten jungen Künstler heute haben und mehr Zeit, als ihr Ehrgeiz gern sieht.

Die Bevorzugung des abgedämpften Raumes hat aber noch andere, entscheidende Gründe.

Ein bekannter Rundfunktechniker sagte mir vor einiger Zeit: Das Publikum bevorzugt beim Kauf die in hallenden Räumen aufgenommenen Platten. Damit hat es seinen Geschmack dokumentiert, und nach ihm haben wir uns zu richten, – nicht nach der Meinung einiger prominenter Musiker. Ich weiß nicht, ob die Behauptung über den Kauf der Platten stimmt, halte sie nach meiner Orientierung für unwahrscheinlich. Aber selbst wenn sie richtig ist, hat der Rundfunk nicht ganz andere Verpflichtungen? Muß er nicht sogar modische Geschmacklosigkeiten ausdrücklich vermeiden, um wahre Qualitäten bieten zu können? Seit einiger Zeit wird der abgedämpfte Senderaum mit dem Argument erledigt: der Ton klänge tot aus ihm. Wie unrichtig diese Behauptung ist, habe ich am eindringlichsten in Budapest gespürt, wo eine Zigeunerkapelle in einem so stark gedämpften Raum spielte, daß man kaum ein Zusammenspiel im Raum selbst erlebte, sondern jeden Spieler einzeln hörte. Im Lautsprecher klang die Darbietung prachtvoll. Sie klang edel und gut, weil jeder Spieler in seinem Stil technisch ausgezeichnet musizierte, und klar, weil der Raum völlig neutralisiert war. Wäre er es nicht gewesen, dann hätte der Hörer jenen Eindruck von Verschwommenheit und undeutlichem Rauschklang gehabt, der tatsächlich heute oft genug propagiert wird. Es gibt eine recht lehrreiche Orchesterplatte (Electrola E. J. 231); das Stück ist von Stokowski herrlich musiziert, der hallende Raum verleiht an einigen Stellen unerhörten Glanz, aber er verwischt gleichzeitig alle Linien, auch die Dynamik im Detail und verfälscht den Stil der Musik vollkommen. Vor kurzem wurde von einem deutschen Sender der „Troubadour“ als Sendespiel aufgeführt. Ausgezeichnete Solisten, temperament- und charaktervolle Gesamtdarstellung. Im guten Lautsprecher klang es so, als ob im Orchester, Chor und bei den Solisten alle angeschlagenen Töne zu lange dauerten, wie bei einem Klavier, dessen rechtes Pedal heruntergedrückt, und beim Spielen nicht gewechselt wird. Und was von der einfachsten Klavierlehrerin jedem kleinen Schüler als Geschmacklosigkeit vorgehalten wird, was selbst von denen verpönt wird, die grade noch ein wenig Klavier spielen können, das wird heute bei Schallplatte und Rundfunk von einigen Mächtigen und Maßgeblichen gegen jeden guten Geschmack propagiert. Es kann nicht energisch genug gegen diesen Unfug protestiert werden. Der Raum soll charakteristisch wirken, darauf kommen wir später noch zu sprechen, – oder er soll völlig neutralisiert sein, sodaß nichts als die Musik wahrnehmbar wird. Das ist notwendig für alles, was reine Musik ist: Kammermusik, Tanz- und Jazzmusik, Symphonische Musik etc. Nichts als die Musik: d. h. Melodien und Harmonien in völliger Klarheit, Phrasierung, Akzentuierung, Dynamik so deutlich, daß ihre Gestalt gebende Wirkung hervortritt. Sowie sich Allegro-Sechzehntel auch nur ein wenig überhallen, klanglich überlagern, ist der Raum zu hallend. Nur nach diesen Prinzipien darf der neutrale Senderaum beurteilt werden. Innerhalb gewisser Grenzen muß er dabei veränderbar, mehr oder weniger abzudämpfen sein, und zwar nicht nur, um ihn dem Stil der Musik oder der Technik des Interpreten anzupassen, sondern um auch äußere Verhältnisse, wie Einfluß des Wetters etc. ausgleichen zu können. Man hat das bei uns wohl noch nicht genug beachtet; nötig wäre es. Man muß alles tun, um den neutralen Senderaum für jede Sendung ermöglichen zu können, um reine Musik damit auf klanglich reiner Basis darstellen zu können.

Frank Warschauer (Berlin)

FUNKMUSIK AUF MUSIKFESTEN

Zum zweiten Mal wird in Berlin in diesem Sommer Funkmusik als besondere Gattung in den Kreis eines Musikfestes einbezogen, und zwar akzentuierter als bisher, weil die Funkversuchsstelle der Hochschule für Musik das Zentrum der ganzen Veranstaltung ist. Das mag ein Anlaß zu der Überlegung sein, ob es hierbei nicht besonderer Methoden bedarf, um diese Gattung weiter zu fördern.

Musikfeste sind auch heute noch Angelegenheiten eines bestimmten Kreises, der sich jetzt den künstlerischen Problemen des Rundfunks nähert, aber langsam und von außen kommend. Als im vorigen Jahre in Baden-Baden zum ersten Male Musiken durch den Lautsprecher verbreitet wurden, war eine gewisse Verwunderung bei den Zuhörern unverkennbar: viele von ihnen hatten kaum zuvor Rundfunk gehört. Den Parallelfall bildete die Kasseler Funktagung der Dichterakademie, bei der zahlreiche Teilnehmer offen zugaben, daß ihnen Rundfunk und Rundfunkdarbietungen vollkommen fremd wären.

Funkmusik hingegen ist und bleibt im wesentlichen einer breiten Publikumsschicht zugeordnet, die nicht in den Konzertsälen zu finden ist, und auch sonst von den üblichen Gruppierungen nicht erfaßt wird. Daraus ergibt sich eine Verschiedenheit der musikalischen Erlebnisse, die auf irgendeine Weise überbrückt werden müßte. Denn sonst wird sich die Tatsache immer als störender Faktor bemerkbar machen, daß hier in verschiedenen Sprachen gesprochen wird, was eine Verständigung schwierig macht.

Um Funkmusik richtig zu beurteilen, um vom Einzelfall zu bestimmten Forderungen und Gesetzen zu kommen – und das wird ja nun bald fällig sein – ist es nötig, daß die bisher vorliegenden Erfahrungen vermittelt und zur Diskussion gestellt werden. Es müssen die Punkte gefunden werden, wo eine Anknüpfung an das bisher Geschaffene möglich ist. Man muß suchen, festen Boden unter die Füße zu bekommen.

Aus diesem Grunde wäre es für Musiker wie musikalisch Interessierte sicher von großem Wert, wenn einmal die Möglichkeit eines Überblicks darüber gegeben wäre, was auf diesem Gebiet eigentlich vorliegt, und wo Ansätze zur Lösung der soziologischen Aufgabe der Funkmusik – das Heranbringen neuer Musik an die breiten Massen – vorhanden sind. Es müßte auch der Versuch gemacht werden, zu erkennen und zu zeigen, wie das Publikum des Rundfunks auf Funkmusik reagiert – auch dort, wo dies in einem durchaus negativen Sinne geschieht. Denn Funkmusik spielt sich – nur scheinbar im Widerspruch zu dem technischen Vorgang – weniger als jede andere im leeren Raum ab. Sie ist an die Adresse einer sehr großen Zahl von Menschen gerichtet, und es ist eine wesentliche Aufgabe, festzustellen, wo sie ankommt. Sie müßte aus der etwas abstrakten Situation, in der sie zu stehen in Gefahr ist, befreit werden.

Das ist auch vor allem unter dem praktischen Gesichtspunkt des Rundfunks notwendig. Man darf nicht vergessen, daß die Reichsrundfunkgesellschaft die Rolle des Mäzens, die sie mit ihren Aufträgen übernommen hat, auf die Dauer nur dann weiterführen kann, wenn sie damit einen auf nicht zu schmaler Basis fundierten Erfolg hat. Dieser Gesichtspunkt ist gerade im gegenwärtigen Augenblick besonders aktuell: hört man doch,

daß dieses ganze System der Auftragserteilung bedroht ist. In der gegenwärtigen Form wird es bestimmt nicht weitergeführt. Bisher ging die Initiative von der Reichsfunkgesellschaft aus, die ihrerseits die einzelnen Gesellschaften veranlaßte, Aufträge derart zu vergeben, daß ungefähr in jedem Monat ein Werk dieser Art zur Aufführung gelangte. In Zukunft soll diese zentralisierte Regelung mit den finanziellen Vorteilen, die sich aus ihr ergeben, fortfallen; die Auftragserteilung soll den einzelnen Gesellschaften überlassen werden; dabei wird sich deren durch die kürzlich hier gekennzeichnete neue Gebührenverteilung äußerst angespannte finanzielle Lage sicher als Hemmnis bemerkbar machen. Im Zusammenhang damit hat kürzlich Scherchen den Vorschlag gemacht, den Sendern eine Art Hauskomponisten zuzuordnen, der alle vorkommenden kompositorischen Aufgaben zu bearbeiten hätte. Der Gesichtspunkt, von dem aus dieser Vorschlag gemacht wird: daß es notwendig ist, nicht von außen her an die Probleme heranzukommen, sich ihren Charakter so gut wie möglich privat zurechtzulegen, sondern in steter Berührung mit den speziellen Gegebenheiten des Rundfunks zu stehen, ist bei den Leitern der führenden Funkgesellschaften weit verbreitet.

Also: mehr Praxis, mehr Kenntnis dessen, was vorhanden ist, und der Entwicklung, die sich auf den verschiedenen Gebieten ergeben hat, zum Beispiel auf dem des Hörspiels. Wie ist nun diese Kenntnis zu gewinnen? Sie ist bisher höchstens bei denjenigen vorauszusetzen, die sich beständig und ausschließlich mit dem Rundfunk beschäftigen, aber sie soll ja gerade in weitere Kreise getragen werden. Da kommt einem nun die Technik zu Hilfe. Es ist heute möglich, jede Funksendung derart auf Schallplatten oder Tonfilm aufzunehmen, daß sie jederzeit ohne wesentliche klangliche Einbuße im Rundfunk oder auch in direkter Wiedergabe wiederholt werden kann. So werden zum Beispiel in Berlin seit geraumer Zeit die wichtigsten Sendungen in dieser Weise fixiert und am Ende jeden Monats durch den Intendanten vorgeführt. Und die Gründung einer Tonfilmgesellschaft speziell zu dem Zweck der Bildung eines Klangarchivs solcher Art unter Beteiligung leitender Persönlichkeiten des Rundfunks, (wovon wir an anderer Stelle berichten) steht ebenfalls damit im Zusammenhang. Der Tonfilm, der hierbei nur als Mittel der klanglichen Aufzeichnung verwendet wird, hat übrigens den Vorteil, daß die Aufnahme in ihrer Dauer nicht beschränkt ist. Neuerdings werden ja auch ganze Hörspiele in dieser Weise aufgenommen, nicht nur für Archivzwecke, sondern wesentlich auch deshalb, weil dadurch eine viel sorgfältigere Vorbereitung der Sendung möglich ist. Doch davon mag ein ander Mal ausführlicher gesprochen werden.

Abgesehen von einer solchen technisch erfolgenden Wiederholung wäre auch die unmittelbare Wiedergabe einer Anzahl charakteristischer, in diesem Sinne ausgewählter Werke möglich. Erst dadurch könnte die Brücke geschaffen werden, von der anfangs die Rede war: zwischen der Gruppe derjenigen, die sich speziell mit dem Rundfunk beschäftigen, sei es aktiv oder als Hörer – und jener anderen, die von den Voraussetzungen des sonstigen Musiklebens ausgehen.

Daß diese Kreise getrennt sind, davon kann man sich immer wieder in Gesprächen überzeugen. Sie sind es schon deshalb, weil die Funksendungen unscheinbar vorbeigehen, und nicht die Anziehungskraft eines für bestimmte Gesellschaftsschichten immer noch wesentlichen Ereignisses haben, wie es auf der anderen Seite der Fall ist. Diese könnte ihnen aber gerade bei einem Fest gegeben werden.

Vielleicht kommt man eines Tages dazu, diese Aufgaben überhaupt von allen anderen abzulösen und auf Tagungen oder Festen in jedem Jahr einen Überblick über das künstlerische Geschehen des Rundfunks zu geben, die experimentelle Pionierarbeit unmittelbar damit zu verbinden und so den ganzen Komplex von Problemen einheitlich zur Diskussion zu stellen.

Heinrich Strobel (Berlin)

SCHERCHEN SPRICHT ÜBER MUSIK IM RUNDFUNK

Hermann Scherchen hielt im Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht einen Vortrag über die musikalischen Probleme des Rundfunks. Seine Ausführungen waren von so prinzipieller Bedeutung, daß auch an dieser Stelle auf sie eingegangen werden muß. Scherchen ging aus von der Krise der Opern- und Konzertinstitutionen. Sie erhalten heute schon durch den Rundfunk eine wichtige Stützung. Scherchen sprach von einer selbstlosen Hilfstätigkeit, die der Rundfunk für die öffentlichen Kunstunternehmen durch Übertragung ihrer Veranstaltungen leistet. In Frankfurt wurde durch den Funk sogar ein Orchesterkörper saniert, der sonst wirtschaftlich nicht mehr hätte gehalten werden können. Selbstlose Hilfstätigkeit: der Rundfunk stellt nämlich seine spezifischen Aufgaben zurück, wenn er Konzertaufführungen übernimmt, sowohl im Soziologischen wie im rein Musikalisch-Technischen. Denn der Rundfunk wendet sich nicht an den traditionell geschulten Konsumenten von Konzerten und Opernaufführungen, er wendet sich vielmehr an einen neuen Hörertyp, der zunächst nur Unterhaltung verlangt und sich gegen jede geistige Inanspruchnahme sträubt. An diesem „anonymen" Hörer hat der Rundfunk erzieherische Arbeit zu leisten. Scherchen bezeichnete es als eine der Lebensfragen des Rundfunks, ob es gelingen werde, diesen kunstfeindlichen oder zum mindesten kunstfremden Hörer zur Kunst hinzuführen. Der geistig mit der Musik verbundene Funkhörer muß eines Tages den im Aussterben begriffenen Konzerthörer ablösen, wenn überhaupt die Musik lebendiger Kulturbesitz bleiben soll.

Scherchen verlangt planmäßigen Aufbau der musikalischen Erziehungsarbeit. Sie hat zu beginnen bei der Ansage, die in einer neuen Art zugleich in die Werke einführen soll, sie kann fortgesetzt werden durch instruktive Vergleiche mit Schallplatten, die an Hand verschiedener Interpretationen den Hörer auf die Einzelheiten der Musik aufmerksam machen sollen. Vor allem aber ist die beste Wiedergabe auch die beste Werbung für das Werk selbst. Im Rundfunk wirkt Musik nur durch ihre wesenseignen Kräfte. Funkisch einwandfrei ist nur eine Wiedergabe, die den Organismus eines Werkes vollkommen klar legt. Hier stimmen Scherchens Forderungen mit denen überein, die seit Jahr und Tag an dieser Stelle erhoben werden. Man braucht sich keineswegs Scherchens Formulierung zu eigen machen: Kunst sei Nuance, aber seine Folgerungen aus diesem Satz sind von fundamentaler Wichtigkeit. Im funkischen Musizieren geht Sachlichkeit, geht äußerste Werktreue über alles. Der Funkdirigent hat das Kunstwerk als unantastbares Objekt zu nehmen und es lediglich zu wesenseigener Entfaltung zu bringen. Scherchen geht so weit, daß er die beste Konzertaufführung als noch nicht gut genug für eine ideale Rundfunkaufführung bezeichnet.

Ganz von selbst ergibt sich aus der Bejahung einer funkmäßig sachlichen Interpretation die Forderung nach einer arteigenen Funkmusik, die auf Klarheit, Sauberkeit und Verständlichkeit gerichtet sein muß. Alle programmatische oder koloristisch betonte, alle symphonisch überkomplizierte Musik ist nicht geeignet für den Rundfunk. (Diese Erfahrung ist auch bei der Auswahl der älteren Literatur zu berücksichtigen.) Scherchen hält das Prinzip der Kompositionsaufträge nicht für zweckmäßig. Die Praxis hat inzwischen die Problematik dieser Versuche erwiesen. Man scheint auch jetzt wieder davon abzukommen. Scherchen verlangt vielmehr enge Zusammenarbeit von jungen schöpferischen Talenten mit einzelnen Sendern, und zwar so, daß diese als Hauskomponisten für alle funkischen Aufgaben herangezogen werden und die akustischen Bedingungen des Rundfunks eingehend studieren können.

Zum Schluß griff Scherchen ein drittes Problem auf, dessen Lösung entscheidend ist für die Zukunft des Rundfunks: die Beziehungslosigkeit zwischen Musikern und Technikern, die in Deutschland noch überall zu finden ist. Hier könnte man von England lernen, wo sich bereits ein neuer Typ des musikalischen Funkingenieurs herauszubilden beginnt. Solange die Sendetechnik nicht genau den akustischen Anforderungen einer Partitur genügt, solange kann auch ein Werk nicht einwandfrei wiedergegeben werden. Musiker und Techniker müssen in engster Fühlung miteinander sein. Es geht nicht an, daß der Komponist oder Dirigent keinen Dunst von den sendetechnischen Fragen hat. Erst das Zusammenwirken aller Beteiligten garantiert die vollendete Wiedergabe eines Kunstwerks, die Voraussetzung ist für die kulturelle Erziehungsarbeit des Rundfunks.

Eberhard Preußner (Berlin)

TONFILM – NOTIZ

Der Tonfilm, die geistige Mittelstandsküche, arbeitet weiter. Was im Stofflichen an Widersinn und Kitsch geboten wird, übersteigt jedes Maß. Hemmungslos wird die Mischung von Sentimentalität und Verlogenheit gebraut; je unwahrscheinlicher eine Handlung, umso gefühlvoller. Da ist z. B. in einem Tonfilm ein Dorfschullehrer, der komponiert nur seinem Mädchen zu Gefallen. Das mag vorkommen und ist in Ordnung. Schon schlimmer ist es, daß daraus eine Oper wird und daß sie gar von der Wiener Staatsoper angenommen wird. Aber vielleicht gibt es auch so etwas. Doch hier setzt nun die nötige Dosis Sentimentalität ein. Just als der Vertrag für seine Oper unterzeichnet wird, heiratet seine Braut einen andern, einen Viehhändler. Von da an kennt die Verlogenheit des Stückes keine Grenzen mehr. Der Komponist, der nur aus Liebe komponiert, also der letzte Romantiker, brüllt während der Aufführung seiner Oper „Aufhören", schreibt keine Note mehr, wird Lump, aber – unsterblich! Sein Heimatsdorf ehrt ihn durch ein Denkmal und trotz aller Tragik kommt es doch noch zu einem happy end zwischen dem Komponisten aus Liebe und der Viehhändlersfrau.. Dieses Beispiel steht für viele. So sind sie alle, die Tonfilme von heute. Man nehme eine Liebesaffäre, etwas Straßenlärm und Windgebrause und rühre darein mehrere Lieder, genannt Schlager, und einige Chöre; und der Tonfilm ist da.

Es lohnte wirklich nicht, über das alles noch zu schreiben, wenn nicht einige Fortschritte im Technischen gemacht wären. Die Apparaturen sind unvergleichlich besser geworden, man nützt hin und wieder bereits so etwas wie „Raumton" aus; man überschneidet Klang und Bild; man vermeidet die starre Operngestik. Die Aufnahmen sind auch vom Filmischen anschaubar, besonders in dem Tonfilm „Die Nacht gehört uns".

Ganz selten wird das eigentlichste Gebiet des Tonfilmes berührt: das der Komik. Was durch die Inkongruenz von akustischem und visuellem Geschehen an neuen Wirkungen erzielt werden kann, wird sicher einmal zu neuen Formen der Buffokunst führen können. Neben dem Tonfilm als Reportage und neben dem lehrhaften Tonfilm, dessen Bedeutung allerdings nicht überschätzt werden sollte, wird die Zukunft der Tonfilm-Groteske, dem Trick-Ton-Film gehören.

STRAWINSKY AUF DER SCHALLPLATTE

Wir eröffnen mit der folgenden Besprechung unsere kollektive Schallplattenkritik, die nach dem Prinzip unserer Meloskritik einen Höchstgrad von Objektivität und Verbindlichkeit erstrebt.

Die Schriftleitung.

Die Aufnahme von zeitgenössischer Musik durch die Schallplatte ist unter mehreren Gesichtspunkten zu betrachten. Sie ist in erster Linie ein kulturelles Unternehmen; denn sie kann nie auf einen derartig breiten Absatz rechnen, wie ein großer Teil der übrigen Schallplattenmusik. Ist der Gedanke: einen markanten Ausschnitt aus der gegenwärtigen Musik in der Schallplatte zu fixieren, schon an sich außerordentlich fruchtbar, so wächst seine Bedeutung noch unter soziologischer Perspektive. Denn die Schallplatte kann neue Musik an alle diejenigen verstreut und fern von den großen Städten lebenden Menschen herantragen, denen sie sonst kaum zugänglich ist. Handelt es sich um eine Orchesterpartitur, so ist dieser Gesichtspunkt entscheidend; eine gute Aufführung der wesentlichen Orchesterwerke Strawinskys ist so selten, daß die Schallplatte auch dem in der neuen Musik lebenden Hörer Bereicherung und Ergänzung seiner musikalischen Erlebnisse zu geben vermag.

Die großen Konzerne haben sich der Musik Strawinskys wiederholt zugewandt. Am ausführlichsten Columbia, die eben eine vollständige Wiedergabe des „Sacre du Printemps" vorlegt und damit die Reihe der großen Ballettmusiken („Feuervogel" und „Petruschka" waren bereits vorangegangen) abschließt. Ein Ausschnitt aus der Pulcinellasuite ergänzt das Bild.

Freilich fehlen diesem Bilde wesentliche Züge, um ein Gesamtbild zu sein. So ist es auffallend, daß ein zentrales Stück wie die „Geschichte vom Soldaten" noch nicht auf der Schallplatte vorhanden ist. Die vorliegenden Schallplattenpublikationen sind nur ein Anfang, sie müssen ergänzt werden durch die Werke der letzten Schaffensperiode Strawinskys, wie Oktett und Klavierkonzert, die sich beim breiten Publikum noch nicht in dem Maße durchgesetzt haben, wie die früheren Werke.

Die vollständige Wiedergabe moderner Orchesterpartituren, wie sie Columbia für „Feuervogel", „Petruschka" und jetzt auch für das „Sacre du Printemps", Electrola für „Petruschka" vorlegt, ist außerordentlich dankenswert. Sie stellt das künstlerische Prinzip

über die Frage nach der äußeren Wirkung und muß in Kauf nehmen, daß auch solche Platten mit unterlaufen, die (wie die Einleitung zum Sacre) aus schallplattentechnischen Gründen weniger geeignet erscheinen müßten.[1])

Unter der Leitung Strawinskys ersteht das Klangbild der drei großen Ballettmusiken. Die Aufnahmen sind außerordentlich plastisch und können mit wenigen Einschränkungen als völlig geglückt bezeichnet werden. Die Holzbläserlinien im „Feuervogel" und „Petruschka", Klavierklang, Streicherpizzicato sind unmittelbar und wirklichkeitsnahe. Die Übertragung der klanglich ungeheuer komplizierten Partitur des „Sacre" muß als ein Wagnis bezeichnet werden; es ist in überraschendem Grade geglückt. Das Werk liegt nun also in fünf doppelten Platten vollständig vor. Es gibt das Klangbild einer selbst durch das Orchester schwer zu realisierenden Partitur, eines Werkes, das für die Entwicklung unserer jungen Musiker heute bereits eine der wichtigsten historischen Werte bezeichnet.

Vergleiche mit den Aufnahmen Strawinskyscher Musik durch die andern Konzerne werfen das Problem des Dirigenten auf. Obwohl Strawinsky als Dirigent seiner Werke nicht nur den Vorzug einer authentischen Interpretation, sondern auch große Erfahrung in der Aufnahmetechnik hat, schneidet Oskar Fried als Dirigent des „Feuervogel" in Grammophon bei diesem Vergleich nicht schlecht ab. Seine Wiedergabe übertrifft an Plastik und durch die Herausarbeitung spezifischer Werte der Schallplattenaufnahme gelegentlich die des Komponisten. Im übrigen zeigt der Vergleich zwischen den Aufnahmen des gleichen Stückes durch Grammophon und Columbia die einwandfreie technische Überlegenheit der letzteren. Bei der Gegenüberstellung der Petruschkaaufnahme durch Columbia und Electrola, wo das Werk von Coates dargestellt wurde, ergibt sich in vielen Fällen eine noch feinere Nuancierung des Klangbilds bei Electrola.

Technische Einzelheiten aber fallen hier kaum ins Gewicht gegenüber der Tatsache, daß in den Ballettmusiken Strawinskys auf der Schallplatte Werke lebendig gemacht wurden, die zu den stärksten, vitalsten und entwicklungsgeschichtlich bedeutsamsten Partituren der neuen Musik überhaupt gehören.

Hans Mersmann, Eberhard Preußner, Heinrich Strobel
und Frank Warschauer

FUNK-KRITIK

Schönberg:
„Von heute auf morgen"

Die Frage der Opernübertragung durch den Rundfunk ist noch immer ungelöst. Es scheint mir, sicher zu sein, daß die Form, in der gegenwärtig noch Opern gesendet werden, bald abgetan sein wird. Was hatte die Aufführung von Schönbergs Oper „Von heute auf morgen" mit dem Rundfunk zu tun? So gut wie nichts! Das Werk an sich mag bei seiner Bühnenfremdheit, bei seiner Diskussionsfreudigkeit ohne Handlung den Gedanken nahegelegt haben, daß Schönbergs Oper auf den visuellen Eindruck von Natur aus verzichten könne; Schönbergs Oper, so hätte man denken können, sei eigentlich fast ein Hörspiel. Diese Auffassung des Werkes hat gewiß manches für sich; nur hätte man dann den Mut aufbringen müssen, das Werk

[1]) Die gemeinsame Untersuchung der hier besprochenen Platten wurde an dem Columbiaapparat Modell 125 a. L. durchgeführt, welchen der Lindström-Konzern unserer Zeitschrift zur Verfügung stellte.

funktechnisch zu bearbeiten und einzurichten. Es ist unverständlich, daß man dies nicht getan hat. Wir reden so viel von Funkstil. Warum läßt man sich dann jede Möglichkeit entgehen, ein Opernwerk dem Funkhörer *verständlich* zu machen? Ich meine nicht nur, daß bei den Sängern die Textaussprache nicht entfernt den Grad von Deutlichkeit erreichte, den die Uraufführung im Frankfurter Opernhaus aufwies; sondern ich halte es vor allem für einen grundlegenden Fehler der Funkregie, daß die für das Verständnis unbedingt notwendigen szenischen Bemerkungen nicht tatsächlich gesprochen werden. Oder rechnet die Funkübertragung nur mit den Hörern, die von Berufs wegen mit dem Klavierauszug die Oper verfolgen? Der Durchschnittsfunkhörer hätte zumindesten etwas von der wichtigen Veränderung, die durch den Kleiderwechsel der Frau hervorgerufen wird, erfahren müssen. Die vorhergehende Einführung in das Werk, so gut sie grade bei dieser Gelegenheit gesprochen wurde, genügt nicht. Ein Sprecher hätte während der Musik, die grade an den entscheidenden Stellen Raum für das Wort läßt, die szenische Bemerkung hineinsprechen können. Warum diese Beschränkung auf die Musik im Rundfunk? Warum diese Angst vor dem Wort im Rundfunk? Die Sänger deklamierten zudem so schlecht, daß von einem Deutlichwerden des Textes und des Ausdruckes „keine Rede" war. Sie hätten von der wirklich guten Aussprache des Kindes einiges lernen können.

Funkgemäß war die Aufführung nicht. Aber im musikalischen Teil wurde viel Feines, ja Bedeutsames erreicht. Das Funkorchester hatte sich höchst bemerkenswert in den Stil und in die Form der Schönbergschen Musik gefunden. In der Erziehung des Funkorchesters zu einem Klangkörper, der den schwierigsten Anforderungen gewachsen ist, liegt das eigentlich Positive dieser Aufführung. Die Sänger mögen ihr Bestes gegeben und sich dem Stilganzen glänzend eingefügt haben, ihre Leistung mag erstaunlich sein, sie versagten aber doch im Entscheidenden. Sie sangen die Tonfolgen, ohne die innere Beziehung zu geben, die erst zwischen den Tonfolgen liegt. Die Vertreter der Hauptrollen Margot Hinnenberg-Lefèbre und Herr Pechner huldigten einer Ausdruckslosigkeit, die nichts mit Sachlichkeit zu tun hat. Durch diese Feststellung, die eine *Radio*kritik machen muß, soll ihre gesangstechnische Leistung nicht geschmälert werden. So sehr jede Aufführung neuer Musik im Rundfunk begrüßt werden muß, so bedauernswert ist es, daß die Gelegenheit, ein *funkgemäßes* Hörspiel neuer Musik zu senden, verpaßt wurde. Die Aufgabe des Funks kann nicht darin bestehen, Mäzen des Opern- und Konzertwesens zu sein, sondern muß sich von wirtschaftlichen Erwägungen und im gleichen Maße auch von Maßnahmen der einfachen Übertragung aus der reinen Kunstsphäre frei machen. So war diese Opernaufführung für die Eingeweihten ein Ereignis, für die Außenstehenden ein Fehlgriff. *Eberhard Preußner (Berlin)*

Rudolf Hindemith Diese Form des Funkquerschnitts beweist, was eine funkgemäße Einrichtung von Opernwerken leisten kann. Eine glückliche Texteinrichtung von Oscar Bie, eine erstaunlich lebendige musikalische Leitung durch Rudolf Hindemith machten die Wiedergabe zu einem ebenso unterhaltenden wie künstlerisch wertvollen Ereignis. Der Plan, Rudolf Hindemith als Funkdirigenten zu verpflichten, kann nach den Leistungen, die er bisher im Rundfunk bot, nur begrüßt werden. Denn auch hier kommt es nicht auf den Stardirigenten, sondern auf den Orchestererzieher an. Und der scheint Hindemith zu sein. Die Solisten des Abends waren Sabine Kalter, Beata Malkin, Janssen und Josef Schmidt. Glänzende Stimmen, glänzende Orchesterbehandlung! Bleibt nur die Frage, ob die Oper als Kunstform überhaupt in das Funkprogramm gehört.

Eberhard Preußner (Berlin)

Ansermet, Honegger, Scherchen Die Berliner Funkstunde bemüht sich eifrig um Förderung der zeitgenössischen Musik. Sie ist heute bereits in der Lage, Konzerte zu veranstalten, welche die offiziellen Vereinigungen und Agenturen nicht riskieren würden. Ein

Teil dieser Abende ist öffentlich. Da die Funkstunde nicht die unverbindlichen Programme der anderen Unternehmungen nachkaut, sondern stets Neues oder Unbekanntes bringt, können ihre öffentlichen Veranstaltungen nur anregend auf den erstarrten Betrieb wirken. Solche Konkurrenz ist nützlich und notwendig.

Man hörte vor einiger Zeit *Ernest Ansermet* und staunte über die Differenzierung des Klangs, über die dynamischen Feinheiten, die er aus dem überroutinierten Orchester der Funkstunde herausholte. Sein Bravourstück waren die *„Nocturnes"* von *Debussy,* die in faszinierender Farbigkeit und fast tänzerischer Beschwingtheit des Rhythmus auftönten. Zwei Neuheiten an diesem Abend: *Strawinskys „Sinfonie für Blasorchester"* und das *„Concert champêtre"* von *Poulenc.* Strawinskys „Sinfonie" ist natürlich nicht symphonisch angelegt, sie setzt in harten Klängen und eigenwilligem Aufbau tanzhafte und choralische Teile in Beziehung. Stilistisch steht sie der Musik zum „Soldaten" nahe, deren suggestive Schlagkraft sie bei weitem nicht erreicht. Poulenc hat in seinem archaisierenden Cembalokonzert alle Extravaganzen abgestoßen, er geistreichelt und witzelt nur ein wenig und ist im übrigen bei einem idyllischen Klassizismus angelangt, wie er heute in Frankreich Mode ist. Das Konzert ist etwas geschwätzig, aber es klingt reizend. Nur der Mittelsatz schwimmt in einer peinlichen Gefühls- und Tonalitätsseligkeit. *Wanda Landowska* spielte unvergleichlich zart und farbig.

Nicht so glücklich war *Arthur Honeggers* Gastkonzert bei der Funkstunde. Einmal war das Orchester nicht gründlich genug vorbereitet auf diese schwierigen und stilistisch mannigfaltig schwankenden Musiken. „Pacific" und „Rugby" (dieser eine schwache, ungeformte Kopie des Lokomotivenstücks) klangen verdickt und verschwommen. Dann war das Programm wenig einheitlich. Es enthielt zwar Sachen, die bisher in Deutschland unbekannt waren: *„Chant de Nigamon"* und eine Suite aus *„Fédra"*. Aber sie gaben keine neuen Aufschlüsse, bestätigen vielmehr erneut Honeggers Herkunft aus den Stilsphären des Impressionismus und der nachwagnerschen Musikdramatik. Ohne Zweifel hat Honeggers Musik ursprüngliche Kraftantriebe. Was ihr immer noch fehlt, ist die Befestigung in einem personellen Stil. Im *„Concertino"* gelingt sie einmal – aber nur unter unverkennbarem Anschluß an Strawinskys Klassizismus. Dieses ausgezeichnete, lockere Spielstück steht beziehungslos im Schaffen Honeggers, so weit wir es in Deutschland kennen lernten. Von *André Vaurabourg* höchst sauber vorgetragen, war es der beste Eindruck des Konzertes. Es war auch das funkisch geeignetste Stück unter den sechs.

Scherchen musizierte mit dem Funkorchester ein Faschingsprogramm in der Volksbühne. Glücklichste Verbindung von bewährten Unterhaltungsnummern mit neuer Musik. Mit kammermusikalischer Feinheit kam *Saint-Saëns* köstlicher Karneval der Tiere heraus, der Satiesche Grotesken vorwegnimmt. *Weills Dreigroschenmusik* schien etwas pedantisch angepackt, aber die geniale Parodiesuite von *Strawinsky* gelang wieder sehr gut. Der eisern rhythmisierte Galopp brachte selbst die Volksbühnenleute in Bewegung. Den solistischen Ansprüchen der Partituren von Weill und Strawinsky ist das Funkorchester nicht gewachsen. Dabei ist das Material zum Teil ausgezeichnet. Dieses Orchester bräuchte planmässige Erziehung. Es müßte ständig unter Scherchens Zucht stehen. Auf die Dauer ist es ja auch undenkbar, daß die stärkste musikalische Kraft im deutschen Funkbereich auf dem unfruchtbaren Königsberger Posten versauert, während dirigentische Mittelmäßigkeit an den großen Sendern wuchert.

Heinrich Strobel (Berlin)

Malko – Oppenheim Der Orchesterdirigent im Rundfunk verfügt nicht über die Starsuggestion; er bleibt in gewissem Sinne anonym, auch wenn sein Name genannt wird. Dennoch kann sich seine Eigenart auf das stärkste abzeichnen – mit neuen Merkmalen, auf die man im Konzertsaal weniger zu achten gewohnt ist. Wie verschieden ein Orchester im Rundfunk klingen kann, hörte man im Berliner

Rundfunk in der letzten Zeit deutlich genug bei den Gastspielen verschiedener Dirigenten. Was unter geschickter, bewußt wählender Ausnutzung der technischen Möglichkeiten zu erreichen ist, zeigte *Prof. Malko.* Er hat die Technik des Kontrastierens der Klanggruppen, und der subtilen Herausarbeitung der einzelnen Klangcharaktere, die Stokowski so glänzend auf Schallplatten beherrscht, ebenfalls in einem sonst im Rundfunk kaum bekannten Grade entwickelt. Er spielte russische Musik; seine Darstellung der Borodinschen Polovetzer Tänze, formal teilweise zerfließend, kann klanglich als Maßstab gelten, bis zu welchem Grade die spezielle Einstellung auf das Mikrophon die Hemmnisse der Übertragung überwinden kann.

Weit weniger war *Hans Oppenheim* auf die Endwirkung im Lautsprecher bedacht. Man hörte ihn unwillkürlich mehr unter den Gesichtspunkten des Konzertsaals; seine präzise, objektivierende Darstellung erwies sich am wirksamsten in den Hindemithschen Nuschi-Nuschi-Tänzen.

Frank Warschauer (Berlin)

MUSIKLEBEN

Hanns Gutman (Berlin)

ZEITSCHAU

Vor mir liegt ein Brief der Funkstunde Berlin, mitunterzeichnet von Herrn von Benda, dem Leiter der Konzertabteilung. Er ist an einen unzufriedenen Hörer gerichtet, der sich über ein ihm nicht zusagendes Programm beschwert hatte, offenbar, wie aus der Antwort hervorgeht, in einem nicht gerade liebenswürdigem Ton. Die Antwort soll zitiert sein, weil sie uns symptomatisch zu sein scheint für den Geist, der heute beim Berliner Rundfunk herrscht.

> Sehr geehrter Herr,
>
> Die Erstaufführung der „Nase“ von Schostakowitsch wird vielleicht nicht nur Ihnen, sondern vielen anderen Hörern fremd erschienen sein. Bekanntlich sind aber auch oft die Werke unserer früheren Meister, die heute allen geläufig sind, bei ihren Erstaufführungen als fremdartig abgelehnt worden. Unsere Generation hat daher auch die Pflicht und Aufgabe, sich mit den Werken der lebenden Künstler auseinanderzusetzen . . . . Schließlich müssen Sie auch bedenken, daß die gesamte Bevölkerung an den Darbietungen des Rundfunks teilnimmt und daß unsrerseits auch alle Geschmacksrichtungen berücksichtigt werden müssen. Sie werden auch verstehen, daß viele das, was Sie für Katzenmusik halten, mit großem Interesse anhören werden.

Wir begrüßen diese verständige Haltung der Funkgewaltigen auf das nachdrücklichste. Schon daß jeder derartige Brief beantwortet wird, ist sehr richtig. Es ist geeignet, den Hörer sozusagen zur Mitarbeit zu erziehen, ihm zu zeigen, daß seine Stimme gehört wird. Der Inhalt des Schreibens ist ebenfalls durchaus angemessen, und daß er nicht in den Ton des Beschwerdeführenden verfällt, sondern sachlich bleibt, erhöht die Wirkung. Die Funkstunde erhält ungezählte solcher Briefe. Gewiß hat auch die neuliche Vorführung von Schönbergs so schwieriger Oper „Von heute auf morgen“ viel Staub aufgewirbelt. Es muß den Hörern klar gemacht werden, daß die nur an Tanz und Amüsement Interessierten nicht allein den Ausschlag geben können. Es muß den Verantwortlichen des Radio auch erlaubt sein, gelegentlich – und mit Sinn und Verstand natürlich – zu experimentieren. Tut der Rundfunk das nicht, so wird auch er unweigerlich ein

Instrument der Volksverdummung, wozu der Tonfilm leider bereits herabgewürdigt ist. Die Berliner Funkstunde befindet sich, in programmatischen wie in taktischen Fragen, auf dem rechten Wege.

* * *

Der Tonfilm stellt, wie wir oft gesagt haben, nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein brennendes soziales Problem dar. Jetzt hat eine Firma sogar den Versuch unternommen, den lebendigen Musiker auch für den stummen Film unnötig zu machen. Für einen Film der Aafa wurde eine Begleitung durch Grammophonplatten geliefert; teils wurden vorhandene Aufnahmen verwendet, teils neue eigens zu diesem Zweck hergestellt. Zur Vorführung wurden zwei Apparate und zehn Platten benötigt.

Es ist kein Zweifel, daß diese Methode in der Provinz besonders ihre Zukunftsmöglichkeiten hat. Schon heute würde man eine Begleitung durch entsprechende, gut synchronisierte Platten dem unreinen Gekratze eines viertklassigen Geigers vorziehen. Aber die soziale Lage verschlimmert sich von Tag zu Tag. Es gibt da auch keinerlei Abwehrmittel: die Technisierung schreitet fort, hier wie überall. Die einzige Konsequenz, die man vernünftigerweise ziehen kann, ist: Verminderung des Musikproletariates. Das ist ein scheußliches Wort, dem aber eine harte Realität entspricht. Jeder junge Mensch, der Musik studieren will, müßte von Staats wegen auf die Lebensaussichten seines Berufes hingewiesen werden.

* * *

Ein seltsames Naturgesetz kann man in den Philharmonischen Konzerten beobachten. Jedesmal, wenn Furtwängler ein Stück zeitgenössischer Musik aufführt (also etwa ein bis zweimal im Jahr) erscheint mit automatischer Sicherheit im Programmbuch als Erläuterer ein Schriftsteller, der unbestritten zu den finstersten Reaktionären der Berliner Musikkritik zählt. Er hütet sich selbstverständlich, gegen das Werk oder seinen Autor zu schreiben – das besorgt er bei anderer Gelegenheit und an anderer Stelle. Da er aber aufrichtig genug ist, das betreffende Stück nicht zu befürworten, so läßt er es mit einer trockenen thematischen Analyse bewenden. Aber gerade das ist in diesem Fall unzweckmäßig. Gerade einem so konservativen, entwicklungsfeindlichen Publikum wie den Altsassen der Philharmonie müßte die Stellung einer neuen Komposition aufgezeigt werden, die Stellung innerhalb der Musik und im Gesamtwerk des Autors. Ja, mehr noch: gerade diese Einleitungen sollten von einem deklarierten Anhänger der neuen Musik verfaßt werden, der sich für die Sache einsetzt, selbst auf die Gefahr hin, von den Hörern belächelt zu werden. Mit übelwollender Neutralität ist da nichts getan. Oder sollte es am Ende den Veranstaltern dieser Konzerte gar nicht erwünscht sein, daß ihre so seltene Bemühung um die junge Produktion Anklang findet? Vielleicht ist es gar wohlüberlegte Absicht, daß der Mann im Programmheft den Mann auf dem Podium eher schädigt statt fördert?

Weil wir gerade in der Philharmonie sind, so seien noch ein paar Stil- und Gesinnungsblüten hier aufgegriffen, die zu köstlich und zu unglaublich sind, um dem Leser vorenthalten zu bleiben. Wir entnehmen sie der Berliner Konzertzeitung, die in drei großen Konzertsälen gratis verteilt wird und an Niedrigkeit des Niveaus oft das Vor-

stellbare noch unterschreitet. In Nummer 20 des Jahrgang VII hat sich dort Herr Dr. Martell über die Berliner Liederschule ausgelassen. Ich schweige von den sachlichen Irrtümern; ich betone den Stil und die biedere Heldenbrust, der er sich so markig entringt. Ein Stil übrigens, dessen jeder anständige Kaufmann sich schämen würde. Hier die Proben:

> Die Geschichte des deutschen Liedes in den letzten drei Jahrhunderten offenbart uns einen Grundpfeiler der deutschen Kultur, legt uns die Seele des deutschen Volkes frei, das sangesfroh stets und immerdar sein reiches Gemüt bekundete. Im deutschen Lied hat sich die menschliche Kultur eines der schönsten Denkmäler gesetzt und dürfen wir im Lied die sittliche Weihe unsres deutschen Wesens erblicken . . . Die fridrizianische Zeit sollte auch für das deutsche Lied die belebende Sonnenflut geistigen Aufstieges stiften . . . Ein König im mehrfachen Sinne, wie Friedrich der Große . . . Die starke Hand Krauses scheint gefehlt zu haben und vermutet man Fr. W. Marpurg, der . . . zu einer führenden Stellung gelangte.

Man bewundert zunächst den Drucker, der hinreichend Typen im Setzkasten hat, um diesem Überschwang von „Deutschtum" gerecht zu werden. Das gibt es also noch: diese nationale Überheblichkeit, diese schmalzigen Phrasen, dieses verlogene Pathos, das einem schlicht sachlichen Thema nichts anderes als seine vollbartumwallte Gemütsfülle entgegenzubringen weiß. Und so etwas wird tausenden harmloser Konzertgänger in die Hand gedrückt. Wenn das die deutsche Seele ist, so wollen wir uns gern neusachlich und seelenlos schelten lassen und dürfen annehmen, auf solche Weise ehrlichere und zweckdienlichere Arbeit zu tun als die Barden mit der Gefühlsleier im Arm.

Heinrich Strobel (Berlin)

KROLL MUSS BLEIBEN!

Der Kampf um die Krolloper ist in entscheidendes Stadium getreten. Vom Zentrum wurde im Hauptausschuß des Landtags der Schlag gegen Kroll geführt. Die Städtische Oper soll die Volksbühne, die bisher einen großen Teil der Krollaufführungen für ihre Abonnenten abnahm, in Zukunft beliefern. Dann kann der Krollbetrieb geschlossen werden. Der Staat hat nur noch eine Oper, eine repräsentative Oper Unter den Linden, die Stadt kann weiter ihren Böß-Ehrgeizen frönen, sie hat ebenfalls ihre Oper. Ein Antrag wurde angenommen, demzufolge Staat und Stadt verhandeln sollen mit dem Ziel, Ersparnisse bei den staatlichen Theaterbetrieben zu erzielen.

Diese Formulierung ist sehr labil. Es steht kein Wort von Kroll darin. Die Gründe sind leicht zu erkennen. Finanziell steht der Schließung der Krolloper ein Vertrag des Staates mit der Volksbühne im Wege. Die Volksbühne begann seinerzeit auf ihre Kosten den Umbau des Krollhauses. Während der Inflation überließ sie den unfertigen Bau dem Staat – gegen eine ganz geringe Barsumme und gegen einen Vertrag, der auf 25 Jahre hinaus der Volksbühne wöchentlich einige tausend verbilligte Plätze bei Kroll garantiert. Nur bei „Einstellung des Staatstheaterbetriebes" erlischt der Anspruch der Volksbühne. Davon ist natürlich nicht die Rede. Also beruft sich die Volksbühne jetzt auf ihr Recht, das unbestreitbar ist. Sie wird den Prozeß nicht scheuen.

Kein zukünftiger Landtagsbeschluß kann sich über diesen eindeutigen juristischen Tatbestand hinwegsetzen. Aber das ist schließlich eine formale Frage. Entscheidend ist

die künstlerische Arbeit der Krolloper. Sie braucht an dieser Stelle nicht mehr umrissen zu werden. Klemperer und seine Mitarbeiter leiteten eine neue Periode des Operntheaters ein. Sie machten aus einer prunkvollen, veralteten, musealen Institution eine zeitnahe, lebendige Angelegenheit. Sie setzten die Reinigung und Aktivierung des Operntheaters gegen die Schwerfälligkeit von Publikum und Kritik durch. Heute gibt es keine ernst zu nehmenden Gegner dieser Arbeit mehr. Nicht um die Person Klemperers geht es. Er wird auf jeden Fall in Berlin bleiben. Es geht um den Bestand des Instituts. Die Krolloper hat ihre Atmosphäre und ihr Programm. Sie ist ein geschlossener Körper. Sie wird nicht getragen vom Einzelwillen eines Dirigenten, sie hängt nicht ab von den Launen dieses oder jenes großen Sängers. Sie ist Ausdruck eines künstlerischen Gesamtwillens, der alle Mitwirkenden erfüllt. Diese Leistungen, vom „Fidelio" vor zweieinhalb Jahren bis zur „Zauberflöte", vom „Oedipus" bis zum „Pauvre Matelot" – sie waren nur möglich durch die Hingabe aller an die Idee des Werkes.

Wenn irgendwo, dann manifestiert sich in der Oper am Platz der Republik der Kulturwille des neuen Staates. Hier wurde mit öffentlichen Mitteln produktive Kulturarbeit geleistet, die zugleich sozial ist im Sinne des republikanischen Staatsgedankens. Immer wieder operiert man mit dem Argument: der Staat bevorzuge die private Volksbühne durch seinen Zuschuß in einseitiger Weise. Schenkt er dem wohlhabenden Besucher des Lindenhauses nicht viel mehr durch den höheren Zuschuß?

Berlin kann sich bei der heutigen Situation keine drei Opern leisten. Eine muß fallen. Die Entscheidung kann nicht zweifelhaft sein. Kroll ist ein Körper für sich. Städtische Oper und Lindenoper ähneln sich im Repertoire, in der konservativen Haltung. Kroll muß bleiben. Die schon bestehende Arbeitsgemeinschaft zwischen den beiden anderen Häusern kann bis auf die Vereinigung der Ensembles ausgedehnt werden. Dann hat man ein aktives und ein präsentatives Operntheater. Die Stadt muß die Lindenoper dafür unterstützen. Welche Freude wird es überdies für die Abonnenten der Stadtoper sein, für diese unverbesserlichen Untertanenseelen, ihr musikalisches Bildungs- und Erbauungspensum in dem durch Traditionen geheiligten Kunsttempel absitzen zu dürfen.

* * *

Klemperer gab jetzt Kreneks „Leben des Orest". Diese große, prunkvolle Oper, diese moderne Meyerbeeriade, dieses ebenso begabte wie gesinnungslose Stück hätte Unter die Linden gehört. Dort hätte man mit Wonne alle Kulisseneffekte springen lassen, dort hätte man jenen Prunk aufgeboten, den der Autor verlangt. Dort hätte „Orest" vielleicht ein Erfolg werden können. Bei Kroll kam gerade noch eine achtungsvolle Aufnahme zustande. Nur der theatralisch ungemein geschickt angelegte dritte Akt schlug kräftiger ein.

Nichts ist bezeichnender für die geistige Atmosphäre dieses Hauses, für das saubere Empfinden seiner Hörer, nichts beweist deutlicher, daß die Reformideen auf einer breiteren Basis fruchtbar geworden sind, als diese flaue Aufnahme. Die Aufführung des „Orest" war taktisch falsch, gerade in diesem Augenblick. Aber sie wurde in einem tieferen Sinne doch eine Bestätigung für die geistige Tendenz der Krolloper.

Man suchte „Orest" zu vereinfachen, man verzichtete auf unnötigen Aufwand. Die Bilder zeichnete ein Führer des modernen französischen Klassizismus Giorgio di Chirico

– sie waren naiv und ironisch zugleich in der scheinbaren Unordnung der Architekturen, von höchstem artistischen Reiz in ihrer geistreichen Mischung von Stil und Natur. Recht farblos dagegen Legals Regie. Wichtige Vorgänge blieben undeutlich. Nur Niedecken-Gebhards Chorregie hatte dramatischen Impuls. Klemperer gab die Partitur viel schärfer, viel durchsichtiger als Brecher in Leipzig. Er dämpfte die Pathetik, lockerte den Jazz und gab die dramatischen Stellen mit größter Schlagkraft. Manchmal findet Krenek eine neue Härte und Konzentration des dramatischen Ausdrucks. Diese besten Momente des buntscheckigen Werkes kamen viel besser heraus als in Leipzig. Der große lyrische Aufschwung des 4. Aktes machte längst nicht so viel Eindruck. Dabei wurde durchweg sehr gut gesungen. Wirl als Agamemnon, Marie Schulz-Dornburg hatten auch dramatisch großes Format. Sehr frisch und unbefangen war Krenn als Orest.

* * *

Zur gleichen Zeit hat die Städtische Oper einen großen Erfolg mit Verdis „Simon Boccanegra" in der Werfelschen Neugestaltung. Ein großartiges Werk. Im düsteren Vorspiel, im ersten Akt, der von einer mit genialem Instinkt in die dramatische Architektur eingesetzten Liebesszene zu einem hinreißenden Chorfinale gesteigert ist, von einem Reichtum der Erfindung, von einer Konzentration der Gestaltung, die Verdi auch in seinen Meisterwerken nur selten erreicht. Diese demokratische Oper aus dem Genua der Renaissance, diese Verherrlichung des Dogen, der sich für die Einheit seines Volkes opfert, ist 1857 geschrieben. Fast ein Vierteljahrhundert später arbeitete Verdi sie um, damals auf der Höhe des „Othello" stehend. Nicht der leiseste Bruch ist in dieser Partitur, die dem Stilkritiker Rätsel über Rätsel aufgibt. Mit unerhörter Meisterschaft wird später die Orchestersprache der früheren Fassung dramatisch verfeinert, werden die melodischen Linien zusammengefaßt, ohne daß sie etwas von ihrer Faszinationskraft verlieren.

Der zweite Akt ist schwächer, aber im dritten Akt gibt es dann eine Versöhnungsszene zwischen Boccanegra und seinem aristokratischen Gegenspieler Fiesco von erschütternder Intensität des Ausdrucks.

Endlich hat Stiedry einmal eine große Aufgabe. Seit Walters Abgang hat man keine so gut studierte Aufführung mehr in Charlottenburg gehört. Sie hat einen mächtigen, dramatischen Impuls. Doch wird die kantable Entfaltung nie gehemmt. Man stellt die besten Sänger heraus: Reinmar als Boccanegra, eine großartig angelegte Leistung, Öhmann als Gabriele, Hoffmann als Fiesco, Roth als Paolo, erstaunlich konzentriert und überlegen, die Malkin als Amelia, in der Höhe leider nicht ganz frei.

Ein Riesenerfolg für die Städtische Oper. Der Einzelfall einer hervorragenden Première in einem Repertoire von geistigem Tiefstand. Aber nicht der Einzelfall ist entscheidend, sondern die Gesamthaltung. Nur sie spielt eine Rolle in einem Augenblick, wo die Institute auf ihre kulturelle Existenzberechtigung zu prüfen sind.

MELOSBERICHTE

Wagner in Bulgarien Am 10. Februar dieses Jahres konnte die bulgarische Nationaloper ein bedeutsames Ereignis buchen – die erste Wiedergabe einer Wagnerschen Oper. Es hat eine ziemlich lange Zeit gedauert, bis die Bul-

garen den Weg zu Wagner fanden. Das kommt keinesfalls aus Mangel an Interesse oder künstlerischem Können. Das Bekenntnis zur deutschen Musik ist in Bulgarien jetzt stärker denn je, sind doch die bedeutendsten bulgarischen Musiker deutsche Zöglinge. Auch der Wunsch nach einer Wagnerschen Oper war seit langem beim Publikum und bei der Opernleitung in Sofia laut geworden. Verschiedene Umstände rein technischer Natur haben jedoch die Verwirklichung verhindert. Mit der Errichtung des neuen Opernhauses wurden nun die letzten Hindernisse beseitigt und *„Der fliegende Holländer“* konnte mit einer würdigen Umrahmung in Szene gehen. Der größte Verdienst für die prachtvolle Wiedergabe des Werkes gebührt wohl dem Dirigenten *Wenedikt Bobtschewski,* der vor einigen Monaten eigens nach Berlin kam, um die deutsche Inszenierung des „Holländer“ zu studieren. Unter seiner Stabführung musizierte das ausgezeichnete Orchester mit einer Klangschönheit und mit einer liebevollen Hingabe, die die Mitwirkenden auf der Bühne in hohem Grade inspirierten. Die letzten Feinheiten der Partitur konnten plastisch und lebendig ausgedeutet werden, kleine, unbedeutende Kürzungen wirkten vorteilhaft für die Geschlossenheit des Ganzen. Der junge Spielleiter *I. Arnaudoff* hat das Werk in hoher Eindringlichkeit und Plastik inszeniert. Die Sänger und Sängerinnen Karoleff, Mintscheff, Tabakowa, Popoff, Fileff und Stefanowa, dann aber der fein singende Chor waren sowohl stimmlich, wie schauspielerisch ausgezeichnet. Besondere Erwähnung verdient die klare, leichtverständliche Aussprache des Textes durch die Solisten und die lebendige, fein geschliffene Übertragung und Bearbeitung des Textbuches durch den Dirigenten W. Bobtschewski. Auch die Bühnenbilder und die Kostüme ließen eine sinnreiche, geschmackvolle Auffassung von dem Werke Wagners erkennen.

Die Aufführung des „Fliegenden Holländer“ in Sofia bedeutet nicht nur eine, in allen Einzelheiten der Darstellung erstaunliche Leistung für die Mitwirkenden; sie ist in der Tat der Anfang einer neuen bedeutsamen Ära in der Operngeschichte Bulgariens.

Peter Panoff (Sofia)

Eine neue Sinfonie von Anton Webern. Der neue, von Arnold Schönbergs Zwölftonmusik inaugurierte Kammerstil hat sich nunmehr auch der Sinfonie bemächtigt. Allerdings sind in Weberns zweisätzigem Werk außer der zyklischen Form nur wenig Berührungspunkte mit dem gewohnten Begriff der sinfonischen Gestalt vorhanden. Das „Sinfonieorchester“ besteht aus 9 Spielern, welche das dem Ganzen zugrundegelegte Zwölftonthema in strenger Vierstimmigkeit durchführen. Die aparte Besetzung (Streichquartett, Harfe, Klarinette, Baßklarinette und 2 Hörner) ermöglicht transparente Verteilung der melodischen Linien und abwechslungsreiche Gestaltung der vielen kanonischen Einsätze.

Die nach bestimmten Symmetrieverhältnissen aufgebaute Zwölftonreihe überträgt diese Symmetrie auf jeden einzelnen Abschnitt des Werkes. Von den sonst in Zwölftonarbeiten so häufigen krebsgängigen Führungen ist hier nichts zu bemerken, da vermöge des eigenartigen Baues der Grundreihe jeder Krebsgang wieder auf eine Transposition der Originalgestalt führt.

Der „ruhig-schreitende“ erste Satz bringt Thema und Umkehrung im Doppelkanon. Besonders kunstvoll ist dabei die Verknüpfung der beiden Grundgestalten ausgeführt. Hier hat jeder Flageoletton und jeder Vorschlag thematische Bedeutung und ist unlösbar in die Kette der motivischen Entwicklung einbezogen.

Der zweite Satz enthält sieben, meist recht lebhafte Variationen über die Grundreihe, mit Coda. Einige machen von der Disposition des Materials auf einzelne Instrumentalgruppen Gebrauch, während in anderen das Thema in unerhört kunstvoller Weise den ganzen Klangkörper beansprucht. Jede einzelne Variation ist um eine vertikale Achse symmetrisch angeordnet und verändert das Thema mit größter rhythmischer Freiheit.

Die überaus klar angelegte Partitur eröffnet sich dem Leser bei aufmerksamem Studium ohne besondere Schwierigkeiten; vor ein weitaus größeres Problem wird der Hörer gestellt, dem sich die sublime Klangwelt Weberns nur allmählich erschließt. Erst zahlreiche Wiederholungen können

volles Verständnis der unendlich fein gestalteten, linearen Struktur des Werkes ermöglichen.

Unter diesen Umständen stellte die begeisterte Aufnahme, welche die unter Leitung des Komponisten vom „Kolischquartett" und Solisten der Philharmoniker meisterhaft interpretierte Sinfonie fand, ein erfreuliches Zeichen der Hingabe eines erlesenen Hörerkreises an ein derartig schwieriges Kunstwerk dar. Die *„League of Composers"* hatte durch Preiszuteilung und Veranstaltung der Uraufführung schon früher dokumentiert, daß sie sich der Bedeutung Anton Weberns für das gesamte zeitgenössische Schaffen klar bewußt ist.

Willi Reich (Wien)

„Wozzeck" in Aachen. Mit einem ungemein starken, geradezu frappierenden Erfolg wurde Alban Bergs Oper „Wozzeck" am Stadttheater in Aachen in Anwesenheit des Komponisten herausgebracht. Der Erfolg der Aufführung bedeutet umso mehr, als er den Erweis für die Aufführbarkeit des Werkes auch an Bühnen mit kleinerem Orchester und kleineren Orchesterräumen erbrachte. Die von *Erwin Stein* stammende Neubearbeitung änderte das Verhältnis von Bläsern und Streichern in der Weise, daß die vierfachen Bläser auf dreifache verringert wurden. Damit wird das Durchdringen der Streicher gegenüber den Bläsern wieder sichergestellt.

Richard Bitterauf als Wozzeck leistete gesanglich und darstellerisch Hervorragendes. Nicht minder bewährten sich *Alice Bruhn* als Marie und *Werner Alsen* als Hauptmann. Die Regiearbeit des Intendanten *H. K. Strohm* machte sich bis ins Kleinste bemerkbar. Das Bühnenbild von *Helmut Jürgens* war dem Stimmungsgehalt des Werkes mit feinem Empfinden angepaßt. *Paul Pellas'* verständnisvolle musikalische Leitung hatte jedoch den Hauptanteil an dem großen Erfolge.

Rudolf Jancke (Aachen)

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurz orientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern.

NEUE MUSIK

Béla Bartók, I. Rhapsodie, für Violine und Klavier (1928)
II. Rhapsodie für Violine und Klavier (1929)
Universal-Edition, Wien

Beiden Stücken liegen Volkstänze zugrunde. Sie sind zweiteilig; ihre beiden Teile („Lassu" und „Friss") können auch selbständig gespielt werden.

Philipp Jarnach, Konzertstück (Romanzero III) für Orgel, op. 21. *Schott, Mainz*

W. Fortner, Toccata und Fuge für Orgel. *Schott, Mainz*

Ernst Krenek, Reisebuch durch die österreichischen Alpen für Gesang und Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Albert Moeschinger, Introduction und Doppelfuge für Orgel, op. 17. *Schott, Mainz*

Franz Schmidt, II. Streichquartett G-dur (1929), viersätzig. *Doblinger, Wien*

S. Jewsseiew, Sonate - Conte (cis-moll) op. 15 für Violine und Piano.

J. Schaporin, op. 7 Zweite Sonate für Klavier.

Julien Krein, op. 5 Huit Préludes für Klavier.

Julien Krein, der einer bekannten Musikerfamilie entstammt, ist 1913 geboren. Er komponiert seit seinem 5. Lebensjahr und hat schon mehrere symphonische Werke, ein Streichquartett und eine Klaviersonate, sowie eine Reihe von Klavierstücken geschrieben.

W. Schirinsky, op. 6 Sonate für Klavier und Violine.

Vladimir Dechevow, op. 1 Nr. 2 Marsch für Klavier.

A. Mossolow, Turkmenische Nächte. 1. Andante con moto, 2. Lento, 3. Allegro für Klavier.

Den Stücken liegen Melodien zugrunde, die der Sammlung „Turkmenische Musik" von Uspensky und Belajew entnommen sind.

Legende für Cello und Klavier op. 5.

D. Szostakowicz, Zwei Stücke für Streichoktett op. 11 (vier Violinen, zwei Bratschen, zwei Celli), Prélude und Scherzo.

Maximilien Steinberg, Zweites Streichquartett C-dur op. 16 (1925)

W. Schebalin, Streichquartett op. 2.
Musiksektion des Staatsverlags, Moskau
Universal-Edition, Wien

Antonín Bednár, Sonatine für Klavier.

J. B. Foerster, Grty Uhlem, vier Klavierstücke. *Mojmír Urbánek, Prag*

Heraklit Nestoroff, Poème nocturne op. 6 f. Orchester.

Othmar Wetchy, Zwei heitere Lieder für eine tiefe Singstimme u. Klavier. Nr. 1 Die Türken, Nr. 2 Romanze; Blüten für eine Singstimme und Klavier.

Marco Frank, Russische Rhapsodie für Violine und Klavier.

Ernst Bachrich, Portraits, drei Klavierstücke op. 6.

Jenö von Takács, Humoreske für Piano.

Alfred Arbter, Zwei Konzert-Etüden für Klavier zu zwei Händen. *Doblinger, Wien*

Hubert Schnitzler, Vorschule des Geigenspiels auf der Grundlage der Tonika-Do-Lehre, Ausgabe A: Lehrerheft. Ausgabe B: Notenheft für Schüler. *Vieweg, Lichterfelde*

B. Bernads, 10 instruktive Duos für Saxophone. *Wilhelm Zimmermann, Leipzig*

Wilhelm Winkler, Neue Skalen und Akkordstudien für Cello in den gebräuchlichsten Rhythmen und Stricharten für Anfänger, Heft 1. *Doblinger, Wien*

NEUAUSGABEN

Johann Rosenmüller, Der 138. Psalm f. vier Stimmen, zwei Violinen, Violoncello und Generalbaß; herausgegeben von Fred Hamel, in Nagels Musikarchiv N. 59.

Aus dem Vorwort: „. . . Ein Lob- und Dankpsalm wie der vorliegende dürfte auch heute bei kirchlichen und weltlichen Feiern wie beim Konzert in breitestem Umfang Verwendungsmöglichkeiten vorfinden. . . . umso mehr als seine Besetzung mit vier Gesangsstimmen, einem bassierenden und zwei Melodieinstrumenten neben dem Continuopart den Schulen, Kirchen und kleineren Chorvereinen . . . erreichbar ist."

Joseph Haydn, Divertimento, für Viola d'amour, Violine und Violoncello; herausgegeben von Clemens Meyer in Nagels Musikarchiv Nr. 52 (dreisätzig). *Nagel, Hannover*

Johannes Brahms, Klavierwerke, revidiert von Eduard Steuermann: op. 1 Sonate C-dur, op. 2 Sonate fis-moll, op. 4 Scherzo, op. 5 Sonate f-moll, op. 10 Balladen, op. 24 Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, op. 76 Klavierstücke, op. 79 Rhapsodien, op. 116 Fantasien, op. 117 Drei Intermezzi, op. 118 Sechs Klavierstücke, op. 119 Vier Klavierstücke. *Universal-Edition, Wien*

J. P. Sweelinck, Toccata für Klavier, Variaties over „Est-ce Mars" für Klavier, Kleine Toccata für Klavier, Fantasie op de manier van een echo für Klavier, Chromatische Fantasie für Klavier. *Alsbach & Co., Amsterdam*

Ludwig Senfl, Die sieben Worte am Kreuz

Otto Thomas, Passions-Choral-Andacht über die sieben Kreuzesworte.

Heinrich Spitta, Du edler Musikklang, Kantate in „Der Auswahlchor", Sammlung alter und neuer Meisterchöre für Chorvereine, Kirchenchöre und Auswahlchöre höherer Schulen, herausgegeben von H. Martens und R. Münnich. *Moritz Schauenburg, Lahr/Baden*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Guido Adler, Handbuch der Musikwissenschaft, 2. Auflage. *Heinrich Keller, Berlin-Wilmersdorf*

A. Barcsel, Das neue Jazzbuch, ein praktisches Handbuch für Musiker, Komponisten, Arrangeure, Tänzer und Freunde der Jazzmusik. *Wilhelm Zimmermann, Leipzig*

Aus dem Inhalt: Geschichte des Jazz – Elemente des Jazz: Rhythmik, Harmonik, Melodik, Klang – Die Formen des Jazz – Jazzimprovisation – Jazzästhetik – Jazzliteratur

Hans Teßmer, Robert Schumann, in den „Musikalischen Volksbüchern", herausgegeben von Adolf Spemann und Hugo Holle. *Engelhorn, Stuttgart.*

Auguste Boissier, Franz Liszt als Lehrer, Tagebuchblätter; deutsch herausgegeben von Daniela Thode – v. Bülow. *Zsolnay, Leipzig*

Heinrich Martens, Musikdiktat und musikalisches Schreibwerk in der Schule mit anschließendem methodisch-didaktischen Lehrgang. In der Sammlung: Beiträge zur Schulmusik, herausgegeben von Heinrich Martens und Richard Münnich. *Moritz Schauenburg K.-G. Lahr/Baden*

Siegfried Kallenberg, Max Reger, in Musiker-Biographien. *Reclam, Leipzig*

Alexander Gregory, Die P . . . kehrt zurück und andere musikalische Novellen. *Engelhorn, Stuttgart*

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

OPER UND THEATER

Hindemiths Oper *„Neues vom Tage"* erzielte bei der Erstaufführung in *Chemnitz* einen durchschlagenden Erfolg. Weitere erfolgreiche Erstaufführungen fanden in letzter Zeit in *Augsburg*, *Oldenburg* und *Nürnberg* statt. Die Staatsoper am Platze der Republik in *Berlin* bringt im Laufe der nächsten Zeit eine Neueinstudierung dieser Oper heraus.

„Lehrstück vom Ja-Sager" heißt eine neue Arbeit, die *Kurt Weill* auf einen bisher unbekannten, von *Brecht* eingerichteten japanischen Text für Schulzwecke komponiert hat. Die Orchesterbesetzung ist so, daß sie von einem *Schülerorchester* gestellt werden kann (Streicher, zwei Klaviere, Harmonium, Bläser ad libitum). Das Lehrstück wird voraussichtlich bei der „Neuen Musik Berlin 1930" von Schülern aufgeführt werden.

Bertil Wetzelsberger plant einen Einakterabend im alten *Nürnberger Stadttheater*, bei der die „Geschichte vom Soldaten" von Igor Strawinsky und Paul Hindemiths „Hin und zurück" zur Erstaufführung gelangen sollen. Im Anschluß daran wird das Ballett „Die Schießbude" von Jap Kool in Szene gehen.

Am *Stadttheater Breslau* (Opernhaus) fand die deutsche Uraufführung der ersten Fassung von *Puccinis „Die Schwalbe“* (La Rondine) in der Inszenierung von *Hubert Franz,* unter musikalischer Leitung von *Carl Schmidt-Belden* mit großem Erfolge statt. Bühnenbilder: Professor *Hans Wildermann.* Hauptpartien: *Rose Book, Erika Darbo, Paul Reinecke, Willi Wörle.*

Das *Reußische Theater* in *Gera* bereitet zur Zeit „Neues vom Tage“ vor; danach kommt ein Abend mit modernen Einaktern heraus. Zur Uraufführung gelangen: „Jakob und Esau“, szenische Kantate von *Wagner-Regeny,* „Xmal Rembrandt“ von *Zador* und „Les Indités“ von *Harsany* (die beiden letzteren Komponisten erscheinen damit zum ersten Male auf der Opernbühne). Außerdem wird „Der arme Matrose“ von Milhaud gespielt.

Dr. Cremer, der Leiter des Städtischen Orchesters in *Plauen,* wurde als Nachfolger Eugen Jochums an das Nationaltheater in *Mannheim* berufen.

An der *Wiener Staatsoper* fand kürzlich die 25. Aufführung der Oper *„Das Wunder der Heliane“* von *E. W. Korngold* als Jubiläumsvorstellung unter Leitung des Komponisten statt, der bei dieser Gelegenheit stürmisch gefeiert wurde.

*

In der letzten Zeit sind mehrfach Nachrichten durch die Presse gegangen, wonach die Schließung der *Königsberger Oper* für die nächste Spielzeit beschlossen sei. Gegenüber diesen Nachrichten stellt die Intendanz des Königsberger Opernhauses nachdrücklich fest, daß von einer solchen Schließung nicht die Rede sein kann. Das Reich und der Staat Preußen haben die schon mehrere Jahre geleisteten Zuschüsse auch für das kommende Jahr wieder in Aussicht gestellt. Die Städtischen Körperschaften haben gleichfalls mit großer Mehrheit eine Entschließung angenommen, daß die Königsberger Oper aus Gründen kultureller und sozialer Natur unbedingt aufrecht erhalten werden soll. Die *Fortführung des Opernhausbetriebes* für die nächste Saison kann somit als *gesichert* gelten. Über das gegenseitige Verhältnis der Zuschußsummen von Reich, Staat und Stadt sowie über die Höhe der Gesamtsubvention schweben noch Verhandlungen.

Die geplante *Theatergemeinschaft Duisburg-Essen-Bochum,* die von einem Teil der Ruhrpresse lebhaft bekämpft, von dem anderen Teil ebenso lebhaft befürwortet wird, ist nun doch auf dem Vormarsch. Der Unterausschuß der Duisburger Theaterkommission hat nach eingehender Besprechung die Duisburger Stadtverwaltung ermächtigt, den Plan einer Theatergemeinschaft mit Bochum und Essen weiter zu verfolgen. – Einen Einblick in den Theater- und Kinobesuch gewährt der Vierteljahrsbericht des Städtischen Amtes der Stadt Essen. Der Tagesdurchschnitt an Besuchern im Opernhaus betrug im Oktober 1929 488, November 492, Dezember 393; im Schauspielhaus Oktober 534, November 492, Dezember 559. Die beiden Häuser hatten im Durchschnitt eine Besetzung von 50 bis 60 Prozent.

Nach Angaben des Theaterdezernenten wird der Theaterzuschuß in *Dortmund,* der auf $1^3/_4$ Million veranschlagt worden war, sich in der laufenden Spielzeit um 200000 Mark, also auf nahezu 2 Millionen Mark erhöhen. Die ungewöhnliche Höhe des Zuschusses wird diesmal mit dem Jubiläumsjahr des Theaters erklärt, das besondere Aufwendungen erforderlich gemacht habe. – Der Vertrag mit dem städtischen Musikdirektor Wilhelm *Sieben* für das kommende Jahr wurde nicht mehr erneuert. Sieben erhält außer seinem Gehalt als Musikdirektor für die Leitung von zehn Opern in der Spielzeit noch 10000 Mark. Da die Opern aber in der Hauptsache von einem am Theater beschäftigten Kapellmeister einstudiert werden, der einen Teil der Wiederholungen auch dirigiert, ist den städtischen Bühnen die Tätigkeit des städtiscnen Musikdirektors zu kostspielig geworden.

Vor einigen Monaten ist von der Verwaltung der Städtischen Bühnen in *Köln* eine *„Vereinigung der Opernfreunde“* geschaffen worden, durch welche der Kölner Oper neue Besucher aus der näheren und weiteren Umgebung Kölns zugeführt werden sollen. Die Organisation umfaßt heute bereits nach dreimonatiger Werbearbeit über 10000 Mitglieder, die sich aus 81 verschiedenen Ortsgruppen zusammensetzen.

Der Gesamtstadtrat in *Oldenburg* hat in seiner Sitzung am 13. Februar 1930 die *Fortsetzung* des Betriebes des *Landestheaters* bis zum 31. Juli 1931 mit sehr großer Mehrheit beschlossen.

AUS DEN KONZERTSÄLEN

Paul Hindemiths *„Lehrstück“* gelangte im Rahmen der Woche „Neue Musik“ in München unter *Hermann Scherchen* am 11. März zur Erstaufführung. Bei der Dresdener Aufführung unter *Aron* hatte das „Lehrstück“ einen starken Erfolg. (Wir kommen auf beide Veranstaltungen im nächsten Heft zurück). Weitere Aufführungen folgen in Berlin und Hamburg. *Hermann Scherchen* brachte das Klavierkonzert von *Ernst Toch* mit *Walter Frey* als Solisten in *London* zu einer außerordentlich erfolgreichen Erstaufführung.

Der *„Mannheimer Kammerchor“* (Leitung: Kapellmeister *Max Sinsheimer*) bringt am 25. März Strawinskys *„Les Noces“* im Rahmen eines Konzertes der Gesellschaft für neue Musik in Mannheim zur Erstaufführung. Sämtliche Instrumental- und Vokalsolisten sind mit Mannheimer Künstlern besetzt. Das Werk wird zweimal zum Vortrag gebracht; zwischen beiden Aufführungen wird Bachs Konzert für 4 Klaviere und Streichorchester gespielt.

Hans Pfitzners neuestes Werk, die Chorphantasie *„Das dunkle Reich“*, wird Ende Oktober zur Uraufführung gelangen, und zwar gleichzeitig unter Pfitzners Leitung im Kölner Gürzenich und unter Bruno Walter im Leipziger Gewandhaus.

Das neue Streichquartett op. 35 von *Hans Gal* gelangt in Wien durch das Roséquartett zur Uraufführung.

Im Rahmen eines Kammerorchesterkonzertes des städtischen Musikvereins *Trier* gelangte ein von *Karl Hermann Pillney* entdecktes Klavierkonzert von *J. B. Viotti* zur ersten Aufführung.

MUSIKFESTE

Die *Internationale Gesellschaft für neue Musik*, Sektion *Deutschland*, veranstaltet am 18. und 19. Juli dieses Jahres auf Einladung des *Bades Pyrmont* anläßlich ihrer Hauptversammlung einen Zyklus von drei Konzerten. Mitwirkende sind: Kapellmeister Walter Stöver, das Dresdner Philharmonische Orchester und der Magdeburger Madrigalchor unter Martin Jansen. Das Programm steht in den Hauptzügen bereits fest und wird demnächst veröffentlicht werden.

Das *18. Deutsche Bachfest* der Neuen Bachgesellschaft findet in der Zeit vom 4.—6. Oktober in *Kiel* unter Leitung von Professor *Dr. Fritz Stein* statt.

Der *Beethovenpreis* des Provinzialverbandes Rheinland im Reichsverband Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer kommt mit RM. 600.— erneut zur Verteilung. Die Komponisten der eingereichten Werke müssen geborene Rheinländer sein oder zum Zeitpunkt der Einreichung seit zwei Jahren ihren ständigen Wohnsitz in der Rheinprovinz haben. Für den Wettbewerb kommen Kammermusikwerke, Klavier- und Liedwerke in Betracht. Das preisgekrönte Werk wird gelegentlich des vom P. V. Rheinland veranstalteten 4. Rheinischen Musikfestes Ostern 1931 in *Essen* aufgeführt. Die Kompositionen sind bis spätestens 1. Oktober 1930 dem Büro des P. V. Rheinland im R. D. T. M., Wuppertal-Barmen, Neuer Weg 53 (Siewert-Konservatorium) einzureichen.

AUS DEN VERLAGEN

Der Verlag *B. Schotts's Söhne* in *Mainz* eröffnet die Subskription auf eine dreibändige Gesamtausgabe der Möllerschen Volksliedersammlung *„Das Lied der Völker“*.

Als *dritte Veröffentlichung des deutschen Orgelrates* soll demnächst *Jakob Adlung's Musica mechanica organoedi* als Faksimile-Nachdruck erscheinen. Herausgeber dieses Kompendiums der Orgelkunst ist Dr. Mährenholz, der dem Werk eine Einführung mitgeben wird. Adlung ist für die Kenntnis der Orgel des späten 17. und des 18. Jahrhunderts ebenso wichtig wie Praetorius' „Organographia“ (1. Veröffentlichung des Orgelrates) für das frühe 17. Jahrhundert. Eine Subskriptionseinladung ist vom *Bärenreiter-Verlag, Kassel,* erhältlich.

*

Die Angelegenheit des ersten Opernkritikers des „Chemnitzer Tageblattes“, *Hugo Maushagen*, mit dem Generalintendanten *Richard Tauber* ist auf Anregung von dritter Seite hin außergerichtlich *beigelegt* worden. Wie erinnerlich, kam es im Januar vorigen Jahres zwischen den Genannten im Anschluß an eine Stadtverordnetensitzung zu einem Zusammenstoß, der nunmehr durch die Einigung aus der Welt geschafft worden ist.

AUSLAND

Dänemark:

Die *dänische Sektion* der intern. Ges. f. n. M. hat in dieser Saison durch Zusammenarbeit mit „Unge Tonekunstneres Selskab“ und „Dansk Koncertforening“ den Rahmen ihrer Veranstaltungen bedeutend erweitern können. Man wird im ganzen 2 Orchesterkonzerte und 5 Kammerkonzerte geben. Schon jetzt hat man viele dänische Novitäten gebracht. So in den Kammerkonzerten: Streichquartette von dem ganz jungen *Hermann Koppel* und von *Knudage Riisager* (Gerhard Rafn-Quartett). Bei der dänischen Erstaufführung von *Jörgen Bentzons* Fagotsonate (die in 1929 in der Berliner Ortsgruppe ihre Uraufführung erlebte) fiel besonders die glänzende Leistung des ausgezeichneten Fagottisten *Knut Lassen* auf. Die Orchesterkonzerte haben eine Suite von *Otto Sandberg-Nielsen* und eine symphonische Dichtung „Tag-a-lash“ von *Harald Agersnap* gebracht. Besonders aber ist eine neue Symphonie von *Finn Höffding* aufgefallen. Unter der inspirierten Leitung des sehr begabten Kapellmeisters *Thomas Jensen* fand dieses Stück eine ausgezeichnete Aufnahme.

Jörgen Bentzons Kammerkonzert („Symphonisches Trio“), das in dieser Saison schon zweimal in Kopenhagen und ferner in Berlin und Hamburg unter Emil Telmányi aufgeführt wurde, wird im Mai in *Warschau* gespielt.

Frankreich:

Der in Paris lebende Tscheche *Martinu* hat soeben ein Ballett: „Echec au Roi“ beendet.

Generalmusikdirektor *Julius Kopsch* wird demnächst auf Einladung der Direktion der Concerts Lamoureux in *Paris* ein Gastspiel als Dirigent absolvieren.

Italien:

Vom 8. bis 15. September wird in *Venedig* in Verbindung mit der Internationalen Kunstausstellung, die alle zwei Jahre stattfindet, das *Erste Internationale Musikfest* veranstaltet. Zugleich ist diese neue Einrichtung der venezianischen Musikfeste die erste gesamtitalienische Musikpräsentation. Das Programm des Festes umfaßt drei große Orchesterkonzerte, wovon zwei der Musik der Gegenwart gewidmet sind, ein Chorkonzert und drei Kammermusikveranstaltungen. Um das Zustandekommen des Unternehmens

haben sich die Musiker *Lualdi*, *Casella* und *Labroca*, die Vorkämpfer der musikalischen Moderne in Italien, Verdienste erworben.

Oscar Fried wurde soeben von der *Mailänder Scala* eingeladen, am 28. Juni das Scala-Orchester in einem großem Sonderkonzert zu dirigieren. Fried hat die Einladung angenommen.

Die *Scala* in *Mailand* bringt demnächst die Uraufführung der Oper „Bacchus in Toscana" von *Castelnuovo-Tedesco.*

Casella arbeitet an einer neuen Oper „*La donna serpente*", die an der Königlichen Oper in *Rom* gegeben wird.

Polen:

Der polnische Staatspreis für Musik ist *Ludomir Rozycki* für die Oper „*Eros und Psyche*", deren Uraufführung im März 1917 unter der Regie des damaligen Intendanten Waldemar Runge, mit dem Direktor Prüwer am Dirigentenpult, in *Breslau* stattgefunden hat, zuerkannt worden. Rozycki gehört zu den erfolgreichsten zeitgenössischen Komponisten Polens. Auch außerhalb seines Landes ist sein Name bekannt geworden. Seine Popularität hat ein fantastisches Ballett „Pan Twardowski" begründet, eine Pantomime, der eine der Faustlegende entsprechende polnische Legende aus dem 16. Jahrhundert zugrunde liegt. „Pan Twardowski" wurde 1921 in Warschau zum ersten Mal aufgeführt und ging seither über 300 mal über die Bretter. Auch Prag und Kopenhagen haben dieses Ballett in ihr Repertoire aufgenommen. Die Wiener Staatsoper und die Pariser Oper bereiten Aufführungen vor. Von den späteren Werken Rozyckis sind die Opern „Casanova" (1924) und „Beatrix Cenci" (1926) zu erwähnen. Auch Konzerte und zahlreiche symphonische Dichtungen liegen von ihm vor.

Rußland:

Die staatliche Akademische Sängerkapelle in *Leningrad* brachte unter Leitung ihres Direktors Klimoff das Oratorium „*Judith*" von *Honegger* mit Lydia Wyrian in der Titelrolle zu erfolgreicher Wiedergabe.

Generalmusikdirektor *Dr. Rudolf Siegel* dirigierte in diesem Winter auf Einladung der *Leningrader Philharmonie* dreimal die IX. Beethoven-Sinfonie; ferner kamen Mahlers I. Sinfonie, Strauß' „Don Quixote", Busonis „Turandot"-Suite und Hindemiths Bläserkonzert zur Aufführung.

Schweiz:

In einem Konzert des Orchesters der welschen Schweiz in *Genf* hatte *Hindemith* mit seinem Bratschenkonzert und der Ouvertüre zu „Neues vom Tage" einen starken Erfolg.

RUNDFUNK

Die *Deutsche Stunde in Bayern* (Rundfunk München) erläßt ein Preisausschreiben für *Original-Rundfunkmusik.* Form des Werkes und Wahl des Stoffes sind den Komponisten freigestellt. Besetzung des Instrumentalkörpers (möglichst nicht mehr als dreifache Bläserbesetzung), sowie eventuelles Berücksichtigen von Solisten jeder Art wird den Bewerbern überlassen. Mindestdauer des Werkes 15 Minuten. Höchstdauer 25 Minuten. Preis für das beste Werk: 1500 RM. Der Preis kann geteilt werden. Das preisgekrönte Werk gelangt im Rahmen der Münchener Funktagung im Juli 1930 zur öffentlichen Uraufführung. Letzter Termin für Einreichung der vollständigen Partitur (sowie Klavierauszug bei Werken mit Solisten): 15. Mai.

Die Intendanz des *Westdeutschen Rundfunks* hat das satirische Hörspiel „*Schlager*" von *Frank Warschauer* und *Julian Stein* zur Uraufführung erworben, und *Leo Eysoldt*, den Leiter des kleinen Orchesters am Westdeutschen Rundfunk, beauftragt, die Musik dazu zu schreiben.

Am 10. April wird *Li Stadelmann* die Cembalo-Konzerte von Manuel de Falla und Wilhelm Maler im *Mitteldeutschen Rundfunk* zum Vortrag bringen.

Im Auftrage der Funkstunde Berlin hat Wladimir Vogel drei Vokalisen für Gesang, Chor und Begleitung von fünf Saxophonen geschrieben, Erwin Schulhoff eine „Hot Sonate" für Saxophon und Klavier. Beide Werke werden in der nächsten Zeit im Berliner Rundfunk aufgeführt.

BERICHTIGUNG:

Der Autor des in unserem vorigen Heft veröffentlichten Berichts über den Strawinskyabend am Königsberger Opernhaus wurde falsch angegeben. Er heißt in Wirklichkeit: *Georg Pinette.*

Diesem Heft liegt bei:

Heft 9 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte" der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin SO. 36.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Violine

(Fortsetzung aus dem Februar-Heft)

Licco Amar: *Hindemith:* Violinkonzert; *Bartok:* Violin-Sonaten; *Butting:* Duo für Violine und Klavier; *Jarnach:* Solosonate, Kammerduette, Rhapsodien, op. 20; *Ravel:* Duo für Violine und Violoncello, Sonate; *Martinu:* Duo für Violine und Violoncello

Maurits v. d. Berg: *Hindemith:* Violin-Konzert

Eugénie Bertsch: *Paul Müller:* Sonate B-dur; *Schoeck:* Sonate D-dur; *Huber:* Suite op. 82

Elisabeth Bischoff: *Dohnányi:* Violinkonzert, op. 27; *Pizetti:* Sonate A dur; *Windsperger:* Sonate, op. 26

Hedwig Faßbænder: *Hindemith:* Violinkonzert, Sonaten; *Scott:* Violinkonzert; *Stephan:* Musik f. Geige u. Orchester; *P. Faßbænder:* Violinkonzert a-moll; *Busoni:* Violinkonzert, Sonate; *Respighi:* Gregorianisches Konzert, Poema autunnale; *Szymanowski:* Violinkonzert; *Prokofieff:* Violinkonzert; *Glasounoff:* Violinkonz.; *Pfitzner:* Violinkonz.; *Ravel:* Tzigane; *Honegger:* Sonate; *Debussy:* Sonate; *Bartok:* Sonate

Stefan Frenkel: *Th. Blumer:* Capriccio; *Busoni:* Konzert; *Butting:* Duo; *Fitelberg:* Konzert; *Manfr. Gurlitt:* Konzert; *Hauer:* Konzert; *Hindemith:* Konzert, Solo-Sonaten, Sonaten m. Klavier; *Höffer:* Solo-Sonate; *Wolfg. Jacobi:* Concertino; *Jarnach:* Solo-Sonate, op. 13, Rhapsodien, op. 20; *Liebling:* Konzert; *Noren:* Konzert; *Pfitzner:* Konzert; *Pisk:* Sonate, Sonatine; *Prokofieff:* Konzert; *Rathaus:* Sonate, Suite; *Ravel:* Rhapsodie Tzigane; *Respighi:* Gregorianisches Konzert; *Suk:* Fantasie; *Szymanowski:* Konzert; Mythes; Notturno e Tarantella; *H. Tiessen:* Totentanz-Suite, Duo; *Toch:* Sonate, Duo; *Weill:* Konzert; *Wladigeroff:* Konzert, Burleske; Bulgarische Rhapsodie

Stefi Geyer: *Bartok:* 2. Sonate

Gustav Havemann: *H. Tiessen:* Duo, op. 35

Anna Hegner: *Rud. Moser:* Violinkonzert op. 39

Jascha Heifez: *Toch:* Violinsonate

Lene Hesse: *Busoni:* Sonate, op. 36; *Spanich:* Duette für Violine und Cello; *Toch:* Sonate; Duos für Violine und Bratsche bezw. Cello; *W. Weismann:* Sonate, op. 69; Ave-Maria-Variationen, op. 39; *H. M. Wette:* Suite für Violine allein

Bronislaw Huberman: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 2; *Szymanowski:* La Fontaine d'Arthuse

Klein von Giltay: *Jarnach:* Sonate

Zdzislaw Jahnke: *Szymanowski:* Sonate, op. 9

Walter Kägi: *Toch:* Violinsonate

Otto Keller: *J. Klaas:* Fantasiestücke, op. 31; *Otto Siegl:* Suite

Otto Kobin: *Stephan:* Musik für Geige und Orchester

Francis Koene: *Debussy:* Sonate f. Viol. u. Klav.; *Ravel:* Tzigane f. Viol. u. Orch.; *Wiener:* Suite; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *Nin:* Chants d'Espagne; *de Falla:* Suite populaire Espagnole; *Bloch:* Baal Schem; *Jarnach:* Drei Rhapsodien; *Kodaly:* Duo f. Viol. u. Violoncello; *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 2; *Suk:* Fant. f. Viol. u. Orch.; *Grünberg:* Jazzettes; *Pyper:* Sonate f. Violine u. Klavier

Lotte Kraft: *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 2

Emmerich Krámer: *Jemnitz:* Sonate op. 10

Louis W. Krasner: *Achron.* Violinkonzert

Geza von Kresz: *Korngold:* Suite „Viel Lärmen um Nichts"

Georg Kulenkampff: *Hindemith:* Violinkonzert; *Strawinsky:* Pergolese-Suite; *Szymanowski:* Romanze; *Pizetti:* Aria; *Respighi:* Sonate h-moll; *Debussy:* Sonate; *Saint-Saëns:* Rondo capriccioso; *Bohnke:* Präludium und Chaconne; *H. Tiessen:* Duo; *Dobrowen:* Märchen; *Glazounoff:* Meditation; *Rachmaninoff-Press:* Vocalise; *de Falla-Kreisler:* Spanischer Tanz; *Scott:* Dance; *Kletzki:* Violinkonzert

Martha Linz: *Ravel:* Tzigane

Edith Lorand: *Bartok:* Rumänische Volkslieder

Gerhard Meyer: *A. Willner:* Suite; Sonaten

Melanie Michaelis: *H. v. Glenck:* Konzertstück; *Haas:* Kammersonate für 2 Violinen; *Hindemith:* Solo-Sonate, op. 31 Nr. 1; Violinkonzert; *Honegger:* Sonate; *Rud. Peters:* Sonate G dur; Präludium und Fuge für Violinsolo; *Pfitzner:* Sonate e moll; Violinkonzert; *Prokofieff:* Violinkonzert; *Ravel:* Sonate; *Strawinsky:* Pergolese-Suite; *Toch:* Sonate, op. 44; Divertimento für Violine und Violoncello, op. 37 Nr. 1

Alma Moodie: *Hindemith:* Violinkonzert

Alexander Moskowsky: *Respighi:* Gregorianisches Konzert; *Ravel:* Tzigane, Sonate; *Achron:* Suite bizarre; *Prokofieff:* Concerto, Melodies; *Turina:* Poema de una Sauluquena; *Szymanowski:* Nocturne et Tarantelle; *Nin:* Jardin de Lindaraja; *Hindemith, Bartok, Castelnuovo-Tedesco, Debussy, Tscherepnin*

Palma v. Pástzory-Erdmann: *Klaas:* Sonate; *Miekley:* Sonate; *Szymanowsky*

Therese Petzko-Schubert: *H. Tiessen:* Totentanz-Suite; Duo op. 35

Max Rostal: *Bloch; Bohnke; de Falla; Strawinsky*

Alexander Schmuller: *Hindemith:* Violinkonzert

Leo Schwarz: *Debussy, Hindemith, Honegger, Raphael, Ravel, Reger. Respighi, Strawinsky, Toch*

Albert Spalding: *Debussy:* Minstrels; *Ravel:* Tzigane

Max Strub: *Windsperger:* Violinkonzert

Anita Sujovolsky: *Hindemith; de Falla*

Jos. Szigeti: *Bartók:* Rhapsodie I

Henri Temianka: *Bloch; Szymanowski:* Notturno und Tarantelle

Marianne Theiner: *Casella:* Violinkonzert

Viola

Paul Hindemith: *Hindemith:* Solo-Sonaten op. 11 Nr. 5, op. 25 Nr. 1, Sonate mit Klavier op. 11 Nr. 4, Kammermusik Nr. 5 (Bratschen-Konzert) op. 36 Nr. 4; *Windsperger*

Francis Koene: *Honegger:* Sonate

Palma von Pásztory-Erdmann: *Hindemith:* Sonaten

Karl Stumvoll: *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 4

Winfried und Reinhard Wolf: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 4

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS

Notenbeispiele zu Nadel: Zum Problem des neuen Klangbilds



Notenbeispiel 4

Du bist mein Bru - - - - - - - - - - - - - der

schwe - - - - - - - ster

8 - - - - - - - - - - - - - - -

etc.

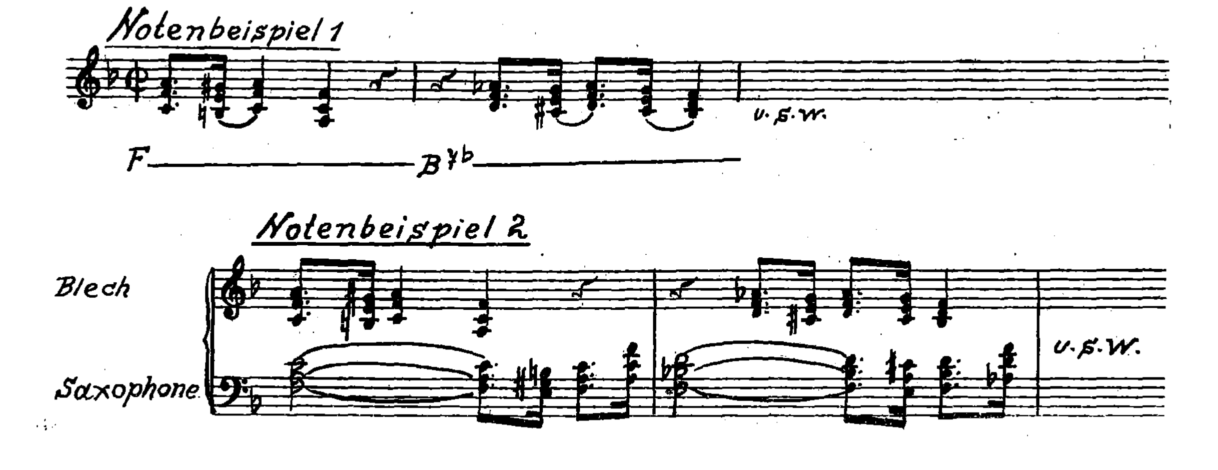
Notenbeispiel 5.

Ah ———————————————

etc.

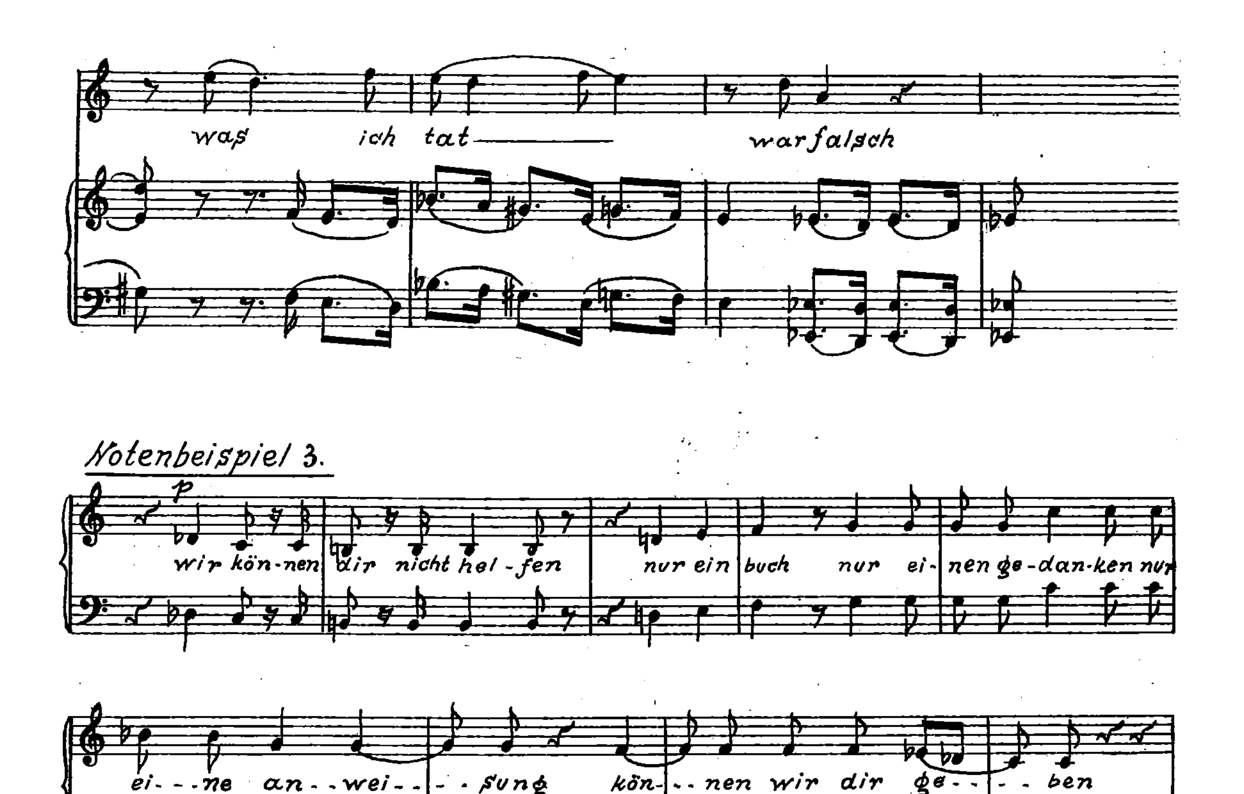
etc.

Notenbeispiele zu Seiber: Jazz-Instrumente, Jazzklang und neue Musik



Notenbeispiele zur Meloskritik




was ich tat —— war falsch
Notenbeispiel 3.
p
wir kön-nen dir nicht hel-fen nur ein buch nur ei-nen ge-dan-ken nur
ei- - -ne an- -wei- - - -sung kön- - -nen wir dir ge- - - -ben

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

9. Jahrgang | April 1930 | Heft 4

ZUM INHALT

Die Oper steht noch immer im Mittelpunkt unseres Musiklebens. Nachdem sie sich in früheren Zeiten der stilistischen Ergebnisse der jungen Musik vorsichtig und abwägend bemächtigt hatte, hat sie gerade in der Gegenwart eine absolute Führerstellung. Sie wird zum Brennpunkt heftiger Gegensätze. Für den einen ist sie eine Erscheinungsform für gesicherte Theaterwirkungen, für den andern ein Bluff mit äußerlichen Requisiten der Zeit, für den dritten rücksichtslose Verwirklichung einer neuen Gesinnung. Die einen wollen die Krise nicht sehen, in der sie sich befindet; andere sehen sie weit über das Musikalische hinaus.

Nicht die Oper als Gattung steht im Hauptteil dieses Heftes zur Diskussion, sondern die Grundfrage, um die es sich hier handelt, ist in den Begriffen Repertoire und Programm umschlossen. Von hier aus fällt der Blick auf die Programmkultur unseres Konzertlebens überhaupt.

Eine weitere Ausdehnung dieser Frage führt auf den Rundfunk. Hier steht die Programmpolitik geradezu im Mittelpunkt. Denn sie hat in einem ganz andern Maße prinzipielle Bedeutung, da es sich bei ihr nicht um Zusammenstellung einzelner Programme, sondern um die Verwirklichung einer Idee handelt.

Innerhalb des weiteren Ausbaus unserer Rundfunkrubrik beginnen wir diesmal mit der Veröffentlichung eines technischen Aufsatzes, um unsere Leser auch fortlaufend und in allgemein verständlicher Form über die technischen Grundlagen der mechanischen Musikübertragung zu informieren.

Die Schriftleitung.

MUSIK

Hans Oppenheim (Breslau)

UNFUG DES REPERTOIRETHEATERS

Ich habe schon im Dezemberheft 1928 der Zeitschrift „Melos“ – also als einer der Ersten – gesagt und zu beweisen versucht, daß und warum ich die seit Jahren bestehende, aber sich beinahe täglich verschärfende Krise des Operntheaters keineswegs für eine solche der Kunstform Oper, sondern ausschließlich für eine der Betriebsform Repertoiretheater halte. Diese Behauptung bedarf für den Einsichtigen so wenig einer Begründung, daß sie nicht abermals öffentlich besprochen werden müßte, wenn nicht in den täglichen Debatten des Publikums, der Presse, der Ministerien, Stadtverwaltungen, ja sogar: vieler Fachleute fast durchwegs aus veralteten Lehrbüchern und Vocabularien unzutreffende Diagnosen gestellt und deshalb auch falsche Therapien empfohlen würden. Ja, ich wage sogar zu behaupten, daß es nur eine einzige richtige Diagnose und deshalb auch nur eine einzige richtige Therapie für die kranke Oper gibt! Weiter: daß die Oper als Kunstform so wenig „überlebt“ ist, wie vor 100 Jahren, daß sie – wenigstens in ihren zahlreichen Meisterwerken aus der Literatur aller Völker – fast die gleiche „Aktualität“ besitzt, wie das Schauspiel, kurz: daß von einer vollendeten Opernaufführung auch heute noch die gleichen, mindestens die gleichen Erschütterungen ausgehen können, wie von der Tragödie, daß durch sie keine geringere Befreiung und Beschwingung ausgelöst werden kann, wie durch irgend eine ihrer Schwesterkünste. Ist es wirklich noch nötig, ahnungslosen Dilettanten klarzumachen, daß ihr Einwand von der „Unlogik der Oper“ nur ihr Unvermögen beweist, überhaupt Kunst zu erfühlen, deren tiefster Sinn eben die Unlogik und Wirklichkeitsferne ist, sie daran zu erinnern, daß es keineswegs „unnatürlicher“ ist, eine Arie zu singen, wie einen gereimten Monolog zu sprechen, da auch dieses im Leben nur bei Schwachsinnigen vorzukommen pflegt?

Nein, bei derart indiskutablen Argumenten wollen wir uns heute nicht aufhalten, denn die Zeit drängt. Auch den Einwand von der Umschichtung des Publikums, der Vorherrschaft des Sports, dem Sieg von Radio und Film und sogar: den der wirtschaftlichen Not – auch diese (zumindest, soweit sich das Theater an dieser Abwanderung unschuldig glaubt!) unzulänglichen Erklärungen für immer leerer werdende Opernkassen haben wir nur kurz zu streifen; denn wir brauchen nur bei unserer Armut zu beginnen, um sofort beschämt feststellen zu müssen, daß das Geld für andere Zwecke in unbegreiflicher Menge vorhanden ist und kommen damit gleich zu den überfüllten Arenen, Kinos und zu der ständig wachsenden Zahl der Rundfunkhörer.

Bleibt also: Umschichtung des Publikums. Konnte aber ein halbwegs denkender Mensch nur einen Augenblick daran zweifeln, daß ein der Hölle fünfjährigen Mordens

(nicht nur von Menschen und Gütern, sondern auch von ererbtem Treu und Glauben) mit knapper Not entronnenes Geschlecht eine andere Stellung zu jeglicher Kunst einnehmen würde, wie die in Sicherheit und größerem Wohlstand aufgewachsene Generation vor ihm? Daß diese durch solche Prüfungen gegangene Menschheit eine von alten und vernichteten Illusionen lebende Kunst ablehnen würde, wie sie gerade in den Opernaufführungen des letzten Jahrzehnts (mit Ausnahmen natürlich!) beliebt war – und ist? Und daß sie an andere Stätten fliehen würde, wo oft für weniger Geld eine größere Garantie für zeitgemäße Qualität gegeben ist, also zur Technik in allen Gestalten (Sport, Kino, Radio?) Ich glaube nicht, daß man diese Tatsachen als erstaunlich bezeichnen und ablehnen kann. Erstaunlich bleibt etwas anderes, nämlich die Unfähigkeit oder mangelnde Bereitwilligkeit aller Theater, aus diesem Faktum die richtigen Konsequenzen zu ziehen.

Diese Konsequenzen müßten zweifache sein: zunächst sollte sich das Operntheater endgültig entscheiden (wie es das Schauspiel längst getan hat,) ob es die junge Generation anziehen und die ältere führen, oder ob es die ältere anziehen und die junge unweigerlich verlieren will. Mit Kompromissen sich um dieses offenbare Problem herumzudrücken, ist auf die Dauer zwecklos, da die innere, infolge des sinnlosen „Betriebs" zwangläufige Richtungslosigkeit der meisten Bühnen das Publikum täglich zwischen echter Leistung, ungekonnten Experimenten, halben Wagnissen, ungenügender Vorbereitung und fauler, verkalkter Tradition hin- und herwirft. (Selbstverständlich ist alte und junge Generation keinerlei Werturteil, sondern nur eine Tatsache!) Die Bestimmung des Theaters, gerade in Übergangs- und geistigen Krisenzeiten entscheidender Führer zu sein, erachte ich also als die *wesentlichste* auch der Opernbühnen und glaube demnach, daß ein ausschlaggebender Grund zum Niedergang des Operntheaters darin zu finden ist, daß das Publikum, die innere Unsicherheit jener Führer spürend, revolutioniert und die Gefolgschaft verweigert. Dieses Führertum aber sollte sich sowohl in der Auswahl des Spielplans, wie in seiner Darstellung dokumentieren und sich bewußt sein, daß es vor der schweren und nicht von heute auf morgen zu lösenden Aufgabe steht, eine neue, fruchtbare Tradition an Stelle der endgültig verbrauchten zu *schaffen*.

Die Erkenntnis solcher Notwendigkeit ist durchaus im Wachsen, und ich bin mir bewußt, in diesem Punkte nichts Neues zu sagen, mußte es aber erwähnen, weil hier Voraussetzungen und Folgen des eigentlichen Kernpunktes der ganzen Frage zusammenlaufen, eben jener zweiten Konsequenz aus feststehenden und eben flüchtig angedeuteten Tatsachen.

Die unglückselige Betriebsform „Repertoiretheater" (eine Erfindung des Satans aus den Vorkriegstagen!) war überhaupt nur denkbar in einer Zeit, die ihr gesamtes geistiges Kapital auf der inzwischen zusammengebrochenen „Bank für Tradition" liegen hatte. Sie war auch damals sicher selten eine ideale Erfüllung, aber immerhin oft eine Möglichkeit, Kunst weithin bekannt und populär zu machen. Ein Kapellmeister, Regisseur oder Sänger konnte damals mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß die Königsberger Vorstellung des Tannhäuser bis auf unwesentliche Abweichungen der Hamburger Aufführung gleichsehen würde (aus dieser Zeit datiert denn ja auch der groteske Unfug probenlosen Gastierens!) Heute aber ist – aus den vorher erwähnten Gründen – das Repertoiretheater in seiner jetzigen Gestalt ein unglücklicher, vom Kriege lahm geschossener Krüppel,

niemandem zu Dank, allen zur Last. Es tyrannisiert die Künstler, ärgert das Publikum und mordet die Kunst. Wie kann es anders sein? Kunst läßt sich nicht auf Flaschen ziehen. So aber geschieht es im heutigen Operntheater: Abonnements- und Organisationssystem verlangt von verhältnismäßig kleinen Ensembles täglich eine Aufführung, ja mehr als das: fast täglich eine andere und oft wöchentlich eine neue Oper (man vergleiche dazu die interessanten Ausführungen Grafs über russisches Opernwesen im „Anbruch"). Kann das Theater dieser Forderung auch nur einen Tag nicht nachkommen, bedeutet das einen nicht wieder gut zu machenden Verlust von vielen tausend Mark. Infolgedessen ist der Ruf jeder Theaterleitung nach ausreichender Quantität gebieterischer, als nach höchster Qualität. Vergißt das Theater diesen Zwang zu täglichem Spiel und Wechsel, um dafür bessere Arbeit zu leisten, wird es bald vor dem Richterstuhl des Abonnenten, der Organisationen, der vorgesetzten Behörde zu erscheinen und sich wegen ungenügender Arbeitsleistung zu verantworten haben. Denn dieses Repertoiretheater verdankt ja seine Entstehung einer gewissenlosen, unmoralischen, unhaltbaren und dilettantischen Voraussetzung, der nämlich, daß als selbstverständliche Pflicht ein Repertoire von 20, 30, ja 40 Opern jährlich fast ohne Arbeit auf künstlerischem Niveau erhalten werden könne, sodaß sich alle Tätigkeit auf jene 10 bis 20 Neueinstudierungen und Uraufführungen zu konzentrieren hätte, die jedes Theater von Reputation jedes Jahr als schuldigen Tribut zu entrichten pflegt (man vergleiche hierzu abermals Grafs Artikel). Publikum und Presse aber, die jene Repertoireaufführungen besuchen, stellen dann verärgert das naturgemäß meist erschreckend geringe Niveau jener Vorstellungen fest, klagen an und verurteilen, ohne zu ahnen, welche Kraft, Fähigkeit, Zähigkeit und Gesinnung j e d e s e i n z e l n e n und vor allem, wieviel Z e i t notwendig wäre, um j e d e e i n z e l n e dieser Opern einmal in jenem Glanz erscheinen zu lassen, der auch heute noch unvermindert von ihr ausstrahlen könnte und der stärker wäre, als jener flüchtige Schimmer um die – wenn auch bewunderungswürdigen Erfindungen allen Kunstersatzes in unseren Tagen! Denn das Kunstwerk Oper atmet nur durch das Blut, das Feuer und die Inspiration des lebendigen, schaffenden Menschen, und nicht durch das konstruktive Ingenium des Erfinders!

Aber dieses Kunstwerk Oper wurde – ich sage es noch einmal: gemordet, weil es diese Bestimmung vergaß und als mechanische Fabrikware die Konkurrenz mit der Technik nicht aushalten konnte. Und das ist gut so, und hier ist kein, aber auch gar kein Grund zum Jammern, denn diese Not wird uns dahin führen, wohin uns bessere Einsicht nicht zu führen vermochte: zum fanatischen, schöpferischen Wiederaufbau. Der ist aber nur möglich, wenn wir ganze Arbeit tun. Damit komme ich zur eigentlichen und einzigen Therapie und erwähne vorher nur kurz einige der gebräuchlichsten Kurpfuschereien.

Im heutigen Theaterleben schiebt man die Führer, wie Steine auf einem Schachbrett hin und her. Der Oper in A. geht es schlecht, infolgedessen wird ein Intendant aus B. berufen. Der aus A. geht nach C. und engagiert einen Kapellmeister aus D., einen Regisseur aus E. und einen Bühnenbildner aus F. Nach einem halben Jahr sehen aber alle Beteiligten, daß es letzten Endes weder der Oper in A., noch der in C. besser als vorher geht. Beweis dafür, daß es nicht an den Führern zu liegen braucht, und daß der Grund zum Niedergang der Oper meist nicht an diesem Punkt zu suchen ist. Denn auch der genialste Führer und das höchststehende Ensemble sind nur willenlose Opfer jenes mörderischen Systems (man kann das nicht oft genug wiederholen!)

Eine weitere, begreiflicherweise sehr beliebte Therapie der Stadtverwaltungen ist es, willkürliche Abstriche am Etat vorzunehmen, um damit wenigstens einen Teil des Theaters, will sagen: das Prestige zu retten. Damit – also mit einer Senkung der Gagen und numerischen Einsparungen innerhalb eines ohnedies maßlos überlasteten Ensembles, wird meistens natürlich gar nichts erreicht, als ein weiterer Abstrich am künstlerischen Niveau, also eine Beschleunigung des endgültigen Untergangs.

Viel ist heute auch von einer Art (mißverstandener) Stagione die Rede. Wie wenig zunächst der Name als solcher besagt, beweisen unter anderem die Pläne gewissenloser Unternehmer, die ja auch die Stagione neuerdings in ihrem bunten und undurchsichtigen Wappen führen. Aber die meisten ihrer bisherigen Leistungen bezeugen, daß die Stagione in der Hand geschäftstüchtiger Kaufleute nicht nur keine Hilfe, sondern vielmehr den letzten „Dolchstoß in den Rücken" des kämpfenden Operntheaters bedeuten würde.

Es könnte an dieser Stelle zu weit führen, über die wahren Möglichkeiten einer solchen Betriebsform zu sprechen, die ja kaum die ungeheuren Schwierigkeiten des Augenblicks beheben, sondern höchstens das Ideal einer ferneren Zukunft bedeuten würde. Denn es handelt sich ja heute um den Zwang zu sofortiger, grundsätzlicher Umstellung unter Berücksichtigung aller Momente, die die soziale Frage betreffen. Und deshalb frage ich: warum müssen wir an jedem Abend Theater spielen? Auch wenn durch Erkrankungen oder infolge des ständigen Mangels an Vorbereitungszeit mit einer Aufführung zu rechnen ist, die auf die Dauer mehr Menschen aus dem Theater treibt, als sie anzuziehen vermag? (Gewiß: vor Erkrankungen und ihren unvorhergesehenen Folgen ist das Theater niemals geschützt. Aber wenn die Operntheater sich einmal darauf besonnen haben werden, daß ihnen mit dem Material der Sänger ein kostbares Gut anvertraut wurde, das Pflege, Ruhe und Beobachtung verlangt, werden auch die – jetzt meist auf Überanstrengung zurückzuführenden – Erkrankungen merklich zurückgehen.)

Warum also müssen wir an jedem Abend Theater spielen? Weil wir Leib und Seele, das heißt Kasse und Gewissen den Abonnenten und geschlossenen Vereinigungen verkauft haben. Weil wir glauben, daß Quantität einträglicher ist als Qualität. Weil wir mit lächerlich unzeitgemäßen Preisen ein Prestige aufrecht erhalten zu müssen meinen, daß zu dem wankenden Glauben an unsere Sendung und Berufung in schreiendem Gegensatz steht. Ich frage also weiter: warum versuchen wir es nicht einmal, (als Übergang zur echten, unvermeidlich kommenden Stagione!) mit außerordentlichen Vorstellungen zu kleinen Preisen viermal wöchentlich zu spielen, anstatt sieben- bis achtmal in der Woche Mittelmäßiges vor leeren oder ausverschenkten Bänken zu produzieren und damit weder der Kunst noch dem Geschäft einen Gefallen zu tun? Warum muß unser Spielplan jeden Abend ein anderes Werk aufweisen und damit jeden Künstler mit der seiner unwürdigen Aufgabe beunruhigen, unkonzentrierte und ungenügend durchgearbeitete Leistungen vor das mit Recht unbarmherzige Forum der Öffentlichkeit zu bringen?

Ich verlange also: Verkürzung der Spielzeit, aber Verlängerung der Arbeitszeit und glaube daran, daß nur mit dieser Arznei der Kunst, den Künstlern und dem Geschäft gedient wäre. Denn gerade das wahre Geschäftstheater wird mit allen Mitteln der Despotie auf den dauernden Höchststand künstlerischer Leistung zu dringen haben. Der aber ist nur erreichbar, wenn alle Voraussetzungen zu seiner Erfüllung geschaffen werden. Und diese Voraussetzungen heißen: ruhige Arbeit und intensivste Sammlung.

Praktisch bedeutet das: mindestens zwei Monate des Jahres und zwei Tage der Woche gehören ausschließlich dieser Arbeit. Einer Arbeit allerdings, deren Früchte unabsehbar sind. Man gebe uns diese Möglichkeit und wir werden den Beweis erbringen, daß die totgeglaubte Oper nicht nur lebt, sondern jünger ist, als je zuvor und fähig, alles verlorene Gebiet mit höchsten Ehren zurückzuerobern.

Adolf Raskin (Essen)

SIND DIE STADTTHEATER GEMEINNÜTZIG?

Ein Vorschlag zur Bekämpfung der Theaterkrise.

Die allermeisten deutschen Theater werden subventioniert. Mit anderen Worten: die Einnahmen sind kleiner als die Ausgaben. Die Differenz wird mit öffentlichen Mitteln ausgeglichen. Diese Differenz ist übrigens der Hauptgrund, weshalb Staaten und Städte Theaterunternehmer geworden sind. Früher stand diese Differenz unter den Rubriken Werbekosten oder Repräsentationsaufwand in den Etats der Fürstenhöfe. Städte ohne Fürstenhöfe sahen sich gezwungen – wollten sie aktive Kulturpolitik betreiben – ähnliche Etatsposten einzusetzen, und als die Fürsten gingen, wechselten diese Posten lediglich den Kontoinhaber.

Wir deuten diese theatergeschichtlichen Daten nur an: das Hoftheater war lediglich repräsentatives Unterhaltungstheater – repräsentative Volkstheater hat es in diesem Sinne kaum gegeben. Die späteren Staats- und Stadttheater bereiten dem Kulturtheater des Volkes den Weg. Ziel dieses Weges: das Theater für alle als Kunstinstitut, als Kulturfaktor, als edelste Unterhaltungsstätte, als Forum für geistige Auseinandersetzung.

Nicht das Einzelindividuum, eine geschlossene Gesellschaft, eine Klasse oder eine Partei sind heute Inhaber dieses Theaters, sondern die Allgemeinheit. Die Allgemeinheit bringt aus Steuermitteln die Gelder auf, von denen das Theater abhängig ist. Das Besitzrecht der Allgemeinheit wächst in gleichem Maße wie das Defizit der Theater. Das relative Besitzrecht am Theater übt heute – in den meisten Fällen zu Unrecht – der Theaterbesucher aus. Das klingt sonderbar, und mancher wird sagen: die Leute, die mit teurem Gelde eine Eintrittskarte erstehen, müssen gerechterweise zuerst befriedigt werden.

Hier beginnt der Trugschluß, auf welchem die ganze Theaterzuschußpolitik schlechthin aufgebaut ist, und es bleibt ein geheimnisvolles Rätsel, weshalb die ganzen Politiker von rechts bis links, die ja auch das Theater betreuen, von ihren sonstigen Gepflogenheiten abgehen und dem Theater eine so merkwürdige und dabei täglich gefährlicher und kostspieliger werdende Sonderstellung gestatten.

Nämlich: die Etat-Statistiken der deutschen Theater beweisen, daß die Einnahmen zwischen 10 und 30% der Gesamtetats ausmachen. Das heißt: der vom Theaterbesucher bezahlte Eintrittspreis für eine Theatervorstellung deckt im höchsten Falle ein Drittel der tatsächlichen Unkosten. Das Theater schenkt also dem Theaterbesucher, der 5 Mark bezahlt, mindestens 10 Mark und dem, der 0.50 Mark bezahlt mindestens 1 Mark pro Vorstellung. Das wäre an sich sehr nobel, nett und kulturfördernd, wenn die soziologischen und sozialen Verhältnisse nicht einen kräftigen Strich durch diese Rechnung

machten: viele Leute, die Steuern zahlen und also auch mithelfen das Theater zu subventionieren, sind aus diesen oder jenen Gründen nicht in der Lage, das Theater zu besuchen. Sie nehmen also nicht teil an dem Geschenk, welches die „öffentliche Hand" täglich jenen überreicht, die aus diesen oder jenen Gründen regelmäßig oder unregelmäßig das Theater besuchen. Mit anderen Worten: die Gemeinnützigkeit der staatlichen und städtischen Theater ist eine Fiktion, eine fromme Lüge, beruht auf einem unmoralischen Geschäftsgebaren mit dem Ziel, den Verbrauch öffentlicher Gelder für ein nur wenigen Auserwählten zugängliches Kulturinstitut zu rechtfertigen.

Nehmen wir das Beispiel der Stadt Essen. Diese Stadt hat rund 650 000 Einwohner, von denen mindestens 350 000 körperlich und geistig in der Lage sind, das Theater zu besuchen und – Steuern zu zahlen. Die beiden „gemeinnützigen" Bühnen (Opernhaus, Schauspielhaus) können rund 1500 Personen pro Tag oder 547 500 Personen im Jahr (bei einer Vorstellung pro Tag) aufnehmen. Jeder Bewohner Essens wäre demnach in der Lage, ungefähr zweimal im Jahr ins gemeinnützige Theater zu gehen – wenn alle gingen. Trotzdem es nun manche gibt, die weit mehr als einmal im Jahr das Theater besuchen, sind beide Häuser sehr selten ausverkauft: von Gemeinnützigkeit keine Spur.

Man hat Versuche gemacht, die Gemeinnützigkeit städtischer Theater zu vergrößern: durch verbilligte Sondervorstellungen für Bühnenbünde, Gewerkschaften, Vereine usw. Das ist wenigstens für einige minderbemittelte Theaterinteressenten von Vorteil, weil sie dadurch billiger, öfter und regelmäßiger ins Theater kommen. Leider wirken diese Organisationen umgekehrt als Machtfaktoren auf das von ihnen bis zu einem gewissen Grade abhängige Theater ein: kunstpolitisch, personalpolitisch. Ihre finanzielle Gegenleistung muß am Gesamtetat gemessen, verhältnismäßig gering bleiben. Gleichzeitig wächst mit den weltanschaulich oder parteipolitisch gebundenen Theaterbesucherorganisationen die Gefahr einer weltanschaulichen und parteipolitischen Bevormundung des Theaters. Einziges Gegengewicht wäre eine überparteiliche, neutrale Besucherorganisation. Die gibt es aber nicht. Wie sie organisch geschaffen werden könnte und wie sie – nach ähnlichen Plänen verwirklicht – mit einem Schlage das gesamte Theaterzuschußproblem zu lösen vermöchte, das soll im folgenden kurz angedeutet werden.

Voraussetzung: der Wille der Stadtverordneten, ein gemeinnütziges Theater zu unterhalten und sinnvoll führen zu lassen; der Wille, wie bisher einen gewissen Prozentsatz der öffentlichen Mittel für das Theater bereitzustellen.

Plan: das Theater wird wie etwa die Schule jedermann zugänglich gemacht; ein bestimmter Prozentsatz der Steuereinkünfte, der ungefähr dem rationellen nutzbaren Durchschnittszuschuß zu den musikalischen und theatralischen Instituten entspricht, effektiv also keine Vergrößerung der Steuerlasten bedingt, wird steuertechnisch separiert und ähnlich wie die Kirchensteuer als Sonderposten in den Steuerzetteln geführt. (Einbeziehung anderer Kulturetatsposten ist eine organisatorische Frage, die hier erwähnt, aber nicht erörtert werden soll. Jeder Bürger erhält jährlich seine Anrechtscheine auf Theater, Konzerte und irgendwelche anderen Veranstaltungen, die von dieser Basis aus aufgezogen werden können (z. B. städtisches Qualitäts-Filmtheater). Diese Anrechtscheine können nach einem noch auszuarbeitenden Plane gegen Platzkarten eingetauscht werden. Eine geringe Unkostengebühr für besondere Verwaltungskosten würde auch der Minderbemittelte gerne zahlen.

Verwirklichung: eine Theaterpolitik nach solchen oder ähnlichen Grundsätzen würde im wahrsten Sinne das gemeinnützige Volkstheater werden können. Die Realisierung einer solchen Idee ist schwer aber nicht unüberwindlich. Sie verlangt zunächst den organisatorisch begabten und künstlerisch einsichtigen städtischen Kultusminister. Sie verlangt Erfassung aller künstlerischen Möglichkeiten (Theater, Musik, Film) in einem kulturpolitischen Generalplan, der heute leider mit der Zwangsschule aufhört. Man braucht nicht auf das gern zitierte griechische Vorbild mit dem sagenhaften Obulus hinzuweisen, um eine Theater- und Musikbegeisterung breitester Volksschichten vorherzusagen. Eine solche Kunststeuer wird populärer werden und schmerzloser wirken als irgendeine andere Steuer, weil jeder etwas dafür geboten bekommt. Von den ideellen Vorteilen einer solchen Theaterplanwirtschaft zu sprechen, dürfte kaum notwendig sein.

Die Fusionspläne, die Zuschußdebatten, das Reklamemachen für Kunst – alles wäre mit einem Schlage vergessen. Im Gegenteil: man würde große und zweckmäßige Theater bauen müssen, in welchen es keine schlechten Plätze gibt und in denen die Masse der Theaterbesucher auch wirklich untergebracht werden kann. Das „demokratische" Theater Richard Wagners, das Theater ohne Logen und Ränge, müßte verwirklicht werden. Für die notwendigste Übergangszeit müßte man nach Zwischenlösungen suchen. Der Film, der auch später nicht fehlen darf, bietet Möglichkeiten für solche Zwischenlösungen.

Diese Anregungen brauchen nicht wörtlich genommen zu werden. Aber die täglich wachsende Erkenntnis, daß die Zuschußwirtschaft im deutschen Stadttheater die Einnahmen zu immer lächerlicheren Etatpositionen herunterdrückt, ohne daß eine wirkliche Gemeinnützigkeit erreicht wurde, gibt allen denen recht, die da sagen: so geht es nicht weiter, und die Verwendung öffentlicher Mittel für ein sozial so ungerechtes Institut ist kaum mehr zu verantworten.

Es ist selbstverständlich, daß die Realisierung eines also kommunalisierten Theaters keine leichte Aufgabe ist. Aber es müßte einmal versucht werden. Im Zeitalter der Versuchsanstalten und Studios wäre es jedenfalls zu verantworten, wenn eine Stadt einmal einen solchen Weg beschreiten würde. Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, daß ein in diesem Sinne verwirklichtes Volkstheater auch von anderen Sorgen befreit wäre. Die Spielpläne eines solchen Theaters sähen ganz anders aus als die Spielpläne der jetzigen Bühnen, die fast wöchentlich eine Première herausbringen müssen, weil heute durchschnittlich nach einem halben Dutzend Aufführungen die Zugkraft eines Werkes erschöpft ist. Der Betrieb würde billiger und rationeller werden, würde von der Probenüberlastung befreit, könnte die verhältnismäßig wenigen aber dann nur erstklassigen Werke sorgfältig studieren. Daß heute zuviel Theater gespielt wird, weiß jeder Eingeweihte. Er weiß aber auch, daß heute nur ganz selten ein Werk genügend vorbereitet werden kann, weil der Werkverschleiß in keinem Verhältnis mehr zu den Gestehungskosten steht. Die großen Theatererfolge aller Zeiten aber waren nicht zuletzt das Ergebnis sorgfältigster und eingehender Arbeit – Granowsky braucht für sein berühmtes Moskauer Theater durchschnittlich 150–200 Proben. Bei unseren Theatern sind 6 Proben schon eine Seltenheit. Ein nach vorstehenden Plänen intensiviertes Theater mit nur künstlerisch vollendeten Spitzenleistungen würde zweifellos eine Theaterfreudigkeit erzeugen, die auch außerhalb des kommunalen Organisationsplanes in Erscheinung träte. Man

könnte eine variabel verfügbare besondere Fremdenplatzgattung vorsehen für den freien Kartenverkauf zu Luxuspreisen. Man könnte . . . könnte . . . könnte . . .

Diese Ausführungen sollen nur „anstoßen“. Sie sollen eine Debatte und wenn möglich eine Tat auslösen. Wenn sie ernst genommen werden von denen, die es angeht, dann haben sie ihren Zweck erreicht. Alle sind sich ja einig, daß es nicht lange mehr weitergeht wie bisher. Der Ruf „Zurück zum Privattheater“ ist ein Verzweiflungsruf. Er verrät die Kunst an die Geschaftlhuber. Ausnahmen in wenigen Großstädten beweisen nichts. Die Geschichte des Privattheaters ist ein erlebter Beweis. Es gilt heute nur, die kommunalen „Geschäftstheater unter Geschäftsaufsicht“ zu rationellen und echten Kommunaltheatern zu machen. Es gilt nur, Konsequenzen zu ziehen aus dem, was man bisher getan hat.

Margot Rieß (Berlin)

KULTUR DES KONZERTPROGRAMMS

Jener Genosse, der in einer Arbeiterzeitschrift das allzu bunte Programm des Konzertes vom „Liederkranz“ mit den achtunggebietenden Worten rügt: „unsere Bewegung ist eine Kulturbewegung, sämtliche Vorträge sollen in einer guten Konzertvortragsfolge musikalisch aufeinander abgestimmt sein“ müßte in der doch angeblich mit allen Wassern der Kultur getauften Musikwelt der „Bürgerlichen“ zu der staunenden Erkenntnis gelangen, daß es mit seiner so berechtigt und selbstverständlich scheinenden Forderung dort auch nicht eben besser bestellt ist. Selbst wenn er bis zur Berliner Philharmonie, der geweihten Stätte musikalischen Geistes vorzudringen sich unterfänge, würde er dort befremdlichsten Mangel an Gestaltung und Aufbau des Programms feststellen müssen, ein wahl- und beziehungsloses Gemisch der Darbietungen, das wiederum eine beängstigende Aufnahmebereitschaft der Hörer zur Folge hat, ein Zustand, der irgendwo einmal mit dem Worte „Aschingerei“ geziemend bezeichnet wurde. Jedenfalls täusche man sich nicht: nicht das Publikum, der Dirigent ist schuldig. Die vielgeschmähte „Bestie“ ist in Wirklichkeit ein Kind, das sich nur allzu willig leiten läßt, da wo es einen Willen über sich fühlt. Aber wenn da keiner vorhanden ist – – Dies führt übrigens noch einmal zur „Kritik der Kritik“: Man pflegt von Kunstkritik und Musikkritik wie von zwei einander durchaus parallelen Gebieten zu reden, ohne sich der Tatsache bewußt zu sein, daß ihrer praktischen Auswirkung nach beide divergieren. Das heißt, während der Kritiker der Bilderausstellung die wenigstens der Idee nach nützliche Funktion hat, das Publikum entweder zum Besuch zu verlocken oder es davon abzuschrecken, indem er die Kritik mehr oder weniger lange vor Schließung der Ausstellung erscheinen lassen kann, bleibt dem Musikkritiker nur, seine etwa warnende Stimme erst – wie der Nachtwächter in den Meistersingern – ertönen zu lassen, wenn schon alles vorüber ist. Auch die etwa vorzuschlagende Einrichtung einer Generalprobe für die Presse (– der Presse-Vorbesichtigung bei größeren Kunstausstellungen entsprechend) – könnte hier aus technischen Hindernissen (Billettvorverkauf usw.) keine Abhilfe schaffen, und so ermangelt das Konzertleben eines an sich notwendigen, im sonstigen Kunstleben funktionierenden Regulativs. Man setzte nur einmal für einen Augenblick – wie alle großen

Kunsterzieher es taten – für Publikum Volk, für Dirigent Führer, und man muß das Groteske der Situation überdeutlich empfinden. Zweifellos haben diese unbegreiflichen musikalischen Stilsünden, die sich noch heute (und wie lange wohl noch?) unsere hervorragendsten Dirigenten leisten – in Berlin war Nikisch und ist Klemperer die die traurige Regel bestätigende Ausnahme – ihre ursächliche Erklärung, wenn auch nicht deshalb ihre Rechtfertigung, in dem relativ späten Eintritt der Musik in das eigentliche Geistesleben den andern Künstlern gegenüber. Auch die Museen sind ja lange genug dem Rat von Goethes Direktor gefolgt: „gebt nur mehr und immer, immer mehr, so könnt ihr euch vom Ziele nie verirren – sucht nur die Menschen zu verwirren . . " und erst in jüngster Zeit hat man mit Glück mit ihrer systematischen Neuordnung begonnen, hat verwirrende Raritätenkammern in Stätten weihevollen Genusses umzuwandeln verstanden. Es sind nun dort nicht mehr florentinische Quattrocentisten, Hans Thomasche Bauernburschen, Niederländer des Barock und Cranachsche Lukrezien in tumultarischem Durcheinander an einer Wand aufgehängt, sich gegenseitig in ihrer Wirkungsmöglichkeit bekämpfend, Auge und Sinn des gutwilligen Beschauers ermüdend, abstumpfend. Man sieht vielmehr jetzt auf Zusammenhänge von immanenter Logik – es müssen nicht durchaus historische sein – die einer sinnvoll produktiven Art künstlerischen Aufnehmens förderlich sind, strebt einen gewissen Eigenklang des Raumes an, in dem die Kunstwerke gleichsam atmen können, in jeder Weise versucht man, das Werk dem Aufnehmenden geistig näher zu rücken, „kalt staunenden Besuch" in intime Zwiesprache zu verwandeln.

Eine der Museumsreform entsprechende, nicht weniger segenverheißende Leistung auf musikalischem Gebiete wäre eine endliche Reform des Konzertprogramms, die uns vom bunten Abend zur musikalischen Feier führte. Der Kundige wird hier einwenden, daß in den goldenen Tagen der Klassiker dem Hörer noch ganz anderes an Vielfalt und Fülle an einem Konzertabend zugemutet wurde. Darauf ist einmal zu sagen, daß ein Publikum, das einen Rossini mit Konsequenz Beethoven vorzog, nicht absolut vorbildlich für uns zu sein braucht, dann aber muß man sich es nur einmal klarmachen, wie das zunehmende Tempo unserer Großstädte mit all seinen barbarischen, den Kräfteverbrauch des Einzelnen aufs äußerste steigernden Begleiterscheinungen im täglichen Leben immer ungünstigere Vorbedingungen zu einem hingegebenen Genuß ernsthafter Kunst schafft, demnach zunehmende Empfindlichkeit den Formen, den Umrahmungen gegenüber, in denen das Kunstwerk dargebracht wird (hier Konzertprogramm, Museumswand) geradezu notwendigste Ausgleichsbedingungen für ein verfeinertes Aufnehmen sein muß. „Und was wäre das für ein Kunsteindruck, der wie die Nesselsucht sogleich verschwindet, sobald man wieder in die kalte Luft kommt?" fragt Jean Paul einmal und es klingt, als wären die Worte genau auf unsere offiziellen Konzerte gemünzt, die meistens mit dem Vielen nur den Allzuvielen „etwas" bringen wollen. Wenn der Zwickauer Gesangverein „Frohsinn" einem Konzert die Parole „Waldesduft und Jägerlust" gibt und folgerichtig Silcher, Weber, Schumann, Mendelssohn, eine Volksweise und Quartette von Haydn und Tschaikowsky zur Aufführung bringt, so bekundet er damit einen durchaus braven Willen zu Linie und entspannender Einheitlichkeit der Darbietung. Wir lassen ergebungsvoll an einem Abend Bach, Wagner, Chopin, Braunfels, Verdi, G. Mahler über uns ergehen. Wer ist hier zu belächeln? Aus einem bekämpfenswerten intellektuellen Hochmut heraus fürchtet man sich bei uns offenbar allzusehr vor irgendwelchen „außer-

künstlerischen“ oft sehr fruchtbaren Gesichtspunkten wie auch davor, ein Konzert einmal irgendwie lehrhaft aufzuziehen. Aber das Publikum ist wie gesagt ein Kind, das spielend lernen möchte. Stattdessen läßt man es lieber an methodischer Überfütterung zugrunde gehen.

Gesichtspunkte irgendwelcher Art tun Not, um dem absoluten Schlendrian nur irgendwie Einhalt zu gebieten. Solange allerdings die musikalischen Grundbegriffe, für die immer noch ein Wölfflin fehlt, so weit davon entfernt sind, Allgemeingut der sonst musikalisch Gebildeten zu sein, wird man einem Dirigenten, der „es nicht fühlt“, schwer klarmachen können, daß es unter dem Niveau eines „Stiftungsfestes mit künstlerischen Darbietungen“ ist, zwischen Mozarts Es-dur-Symphonie und die Euryanthe-Ouvertüre, eine Erstaufführung Philipp Jarnachs (Morgenklangspiel), Strawinskys „Feuerwerk“ und Brahms' „B-dur-Klavierkonzert“ einzuschieben; daß es unangebracht, d h. barbarisch ist, nach durchaus abendfüllenden Haydn, Mozart, Bartók, Weber noch eine große sinfonische Dichtung von Richard Strauß als unvermeidlichen „Kehraus“ anzuhängen; daß Respighi – Beethoven – Dvorak dem Empfindenden so ist wie Defregger, Raffael und Delacroix auf schmalem Raume vereint. Und: begeht man schon den Kompromiß, Opernouvertüren im Konzertsaal ertönen zu lassen, warum wendet man dabei nicht einmal die in den Nachbarkünsten sich neuerdings als so überaus fruchtbar erweisende „vergleichende Methode“ an, läßt z. B. der Figaro-Ouvertüre die im Aufbau ganz überraschend ähnliche Ouvertüre zu Cimarosas „Heimlicher Ehe“ folgen, um so den Hörer zu veranlassen, der Unterscheidung zwischen dekorativer und expressiver Musik näher zu kommen, Dinge, die er auf papierenem Wege allzu willig in sich herein schluckt? Wie gut ließe sich auch in einem Konzert der Begriff Altersstil (ebenso Frühstil) demonstrieren, indem Werke zusammengestellt werden, in denen ähnlich den Werken des späten Rembrandt, Tizian, Rubens gewisse, den betreffenden Komponisten sonst fremde Auflösungstendenzen spürbar sind, die im Alter des Menschen, der sie schuf, begründet sind. Oder man bemühe sich um das vielumstrittene „Generationsproblem“ bei der Gestaltung eines Programms (natürlich nicht, ohne einige wenige gesprochene oder gedruckte Erläuterungsworte dazu zu geben). Um wenigstens den Versuch zu machen, den katastrophalen gähnenden Leerraum zwischen Podium und Hörerschaft zu überbrücken, scheint uns überhaupt eine mit Vorsicht eingehaltene gesunde Mitte zwischen Belehrung und rein passivem Genießenlassen, eine schwache Tendenz zum „Collegium musicum“ die nächstliegendste, erfolgverheißendste Möglichkeit. (Von Landerziehungsheimen ausgehende Versuche bestätigen es.)

Eine andere noch in ganz anderm Maße produktive Möglichkeit, die sich jedoch nur in Einzelfällen anwenden läßt, konnte einem bei Klemperers Aufführung der Lindberghkantate zum Bewußtsein kommen. Ein Höchstmaß an Identifizierung des Dirigenten mit dem Werk schuf da ein Fluidum, dem auch der Skeptiker sich nur schwer zu entziehen vermochte, vor allem aber: die mit dem kühnen Helden der Luft gehofft, geharrt, gefürchtet hatten, sie wußten in der Stunde der künstlerischen Verklärung des Ereignisses, daß sie alle daran „mitgearbeitet“ hatten. Aus kollektiven Voraussetzungen entstanden, vermochte das Werk wieder gesellschaftbildend zu wirken. Es war hier wohl ähnliche Mitarbeit wirksam, wie bei der religiösen Gemeinde, die aus sich, aus ihrem gleichsam aktiv ausstrahlenden Fluidum heraus, die Schöpfung von Messen und Kantaten

eigentlich „bewirkt". Unmöglich jedoch hätte es zu einem Eindruck von solcher Reinheit kommen können, wenn – wie es gerade bei Erstaufführungen, denen man doch zum mindesten die Achtung noch ungeschwächter Aufmerksamkeit erweisen sollte, allzu gern geschieht – das Werk als Anhang zu dem üblichen klassisch-romantischen Programm und nicht wie hier, in der Sphäre geistig wie formal verwandter zeitgenössischer Musik dargeboten worden wäre.

Der Kenner natürlich darf all diese Erwägungen als für ihn unverbindlich empfinden, darf die alleinige Hauptsache in der hochstehenden Wiedergabe guter Werke sehen. Aber der Kenner hat sich auch in dem früheren Kunterbunt der Museen zurechtgefunden. Nicht ihn gehen derartige mit Notwendigkeit irgendwann einmal einsetzende Reformen eigentlich an. Sondern es handelt sich hier, wie bemerkt, um ein „Näherrücken" des Kunstwerks für diejenigen, die aus entfernteren Arbeitsgebieten, aus der Sphäre des strengen Lehrbetriebes, des Handels, der exakten Wissenschaft usw. kommen, um sich für einige Stunden zum Genuß des Schönen zusammenzufinden. Ihnen, den Ungewohnten, den Gutwilligen, den Besten unter ihnen soll genug getan werden. Und daß solches nicht immer gerade mit vielem, vielmehr mit bedachtsam zusammengestelltem wenigen gelingt, möge ein Dirigent bedenken, der als Künstler sich der Tatsache bewußt ist, daß in seine Hand nicht bloß der Taktstock, sondern auch des Publikums Würde gegeben ist.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

BRECHT-WEILL: MAHAGONNY

Wenn die Uraufführung einer Oper heute einen Aufruhr erregt, der bis in die Stadtparlamente hinübergreift, wenn Versuche gemacht werden, weitere Aufführungen des Stückes im Interesse der öffentlichen Moral zu verhindern, so muß es sich um etwas handeln, das außerhalb der gewohnten und traditionellen Sphäre der Oper liegt.

„Mahagonny" bricht radikal mit der Oper als „schönem Schein" und führt direkt in die Wirklichkeit. Aber dieses Stück bleibt nicht an der Gegenwart hängen, indem es ihre Requisiten billigerweise auf die Opernbühne verpflanzt, sondern setzt sich zum ersten Male wirklich mit Ideen auseinander, welche die Gegenwart zutiefst bewegen. Es übt eine vernichtende Kritik an der heute bestehenden kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Insofern kann man die Geschichte vom „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" als die erste Zeitoper im eigentlichen und tieferen Sinne bezeichnen.

Den Skandalen der Aufführung lag ein doppeltes Mißverständnis zugrunde: einmal waren die Besucher nicht darauf gefaßt, auf dem Theater etwas zu hören, das so

wenig mit ihren gewohnten Vorstellungen des Begriffs „Oper" übereinstimmte. Zweitens fühlte man sich durch Kraßheiten und nebensächliche äußere Wirkungen abgestoßen und bedachte nicht, daß Stoff und Handlung viel stärker, als es sonst üblich ist, notdürftige Realisierung einer Idee bedeuten. Diese Idee ist so stark, daß sie die Handlung gegen Ende des Stückes direkt sprengt.

Mahagonny ist die utopische Stadt der Glückseligkeit. In ihr treffen sich die Unzufriedenen und Unterdrückten. Voraussetzung der Glückseligkeit ist, daß man „alles dürfen darf". Dies führt zu einem Widerspruch. Denn Mahagonny ist in der Tat keine utopische, sondern eine kapitalistische Unternehmung von drei flüchtigen Verbrechern, die aus der Glückseligkeit ein Geschäft machen. So ergibt es sich, daß derjenige, der selbst jene Lebensgesetze gefunden hat, hingerichtet wird, als er für seine Genüsse nicht mehr bezahlen kann. (Denn es ist das größte Verbrechen: kein Geld zu haben.) Hier bricht die Idee des Stückes am stärksten durch: provozierende kommunistische Demonstrationen protestieren gegen den Kapitalismus.

Man darf aber dieses Stück nicht im parteipolitischen Sinne mißverstehen. Seine Idee ist, wie immer bei Brecht, weltanschaulich tief fundiert; man könnte sie eher als anarchistisch oder nihilistisch bezeichnen. Es geht eine ungeheuer deprimierende Wirkung von „Mahagonny" aus. Sie nimmt dem Hörer, ganz gleich wo er gesinnungsmäßig steht, die letzten Illusionen. Sie entlarvt den Menschen in der Bösartigkeit seiner nur durch gesellschaftliche und moralische Konventionen eingezwängten Triebe. Fressen, Lieben, Boxen und Saufen werden in Bildern von gespenstischer Realistik als die eigentlichen Inhalte menschlicher Existenz hingestellt. So mündet die pessimistische Weltanschauung Brechts in eine zersetzende Gesellschaftskritik. Das ist das eigentlich Neue und in tieferem Sinne Zeitgemäße des Stückes.

„Mahagonny" wendet den Typus der in geschlossene Einzelformen aufgeteilten Nummernoper an. Aber während diese „statische" Form in anderen, früheren Opern noch im Widerspruch zu einer dramatisch bewegten Handlung auf der Bühne steht, ist dieses Stück von vornherein bewußt auf das epische Prinzip angelegt. Wie schon in der „Dreigroschenoper" sind Bilder aneinandergereiht, die durch projizierte Texte erläutert werden. Auch die Szene besteht ausschließlich aus Projektionen: letzte Konsequenz in der Desillusionierung der Opernbühne.

Man könnte denken, daß das Dominieren der Idee in dieser Oper die Musik in den Hintergrund drängen würde. Aber wieder ähnlich wie in der „Dreigroschenoper" macht die schlagerhafte, eingänglich und anspringende Musik Weills die Idee eigentlich erst sinnfällig. Wenn man die Oper mit ihrer vor drei Jahren in Baden-Baden aufgeführten Urfassung als Songspiel vergleicht, so fällt zunächst natürlich auf, daß die große Form die Stoßkraft des nur auf Refrainwirkungen eingestellten Songspiels verloren hat. Diese älteren Stücke sind die stilistischen Grundlagen der neuen Fassung (auch die „Dreigroschenoper" ist erst aus ihnen herausgewachsen); sie haben ihre Wirkung nicht eingebüßt. Aber wo Stilelemente der „Dreigroschenoper" entnommen werden, erscheinen sie zugleich verdünnt und viel weniger suggestiv.

Das Grundelement der Musik Weills ist auch hier der Jazz. Das hängt eng zusammen mit der Rolle, welche die Musik überhaupt in dieser Oper spielt. Sie ist keine Vertonung des Textes, sondern es ist ihr Sinn, die Handlung auf der Bühne eindringlich

zu realisieren. Dafür ist die leicht zugängliche und sich in das Ohr einhämmernde Faktur der Jazz die unserer heutigen Musik natürliche Grundlage. Vom Jazz aus leiten die Singstimmen ihren präzisen und zugleich sinnfälligen Duktus ab; das äußerst sparsam und knapp instrumentierte Orchester gewinnt aus ihm die erregende Kraft monotoner, unbeweglicher Motive. Diese Rhythmen halten durch ihre ständige Wiederkehr den Verlauf langer Szenen zusammen und werden dadurch zu wesentlichen Formelementen. Es ist erstaunlich, in welchem Grade Weill dem verhältnismäßig eng umgrenzten Jazz verschiedenartigste Ausdrucksmöglichkeiten abgewinnt; vom Infernalisch-Parodistischen (Walzer für Zither und Bandonion, gefolgt von einem unbegleiteten Choral, bei der Darstellung des Vielfraßes und seines natürlichen Endes) bis zur dramatischen Aggressivität der Gerichtsszene und bis zu dem starken persönlichen Ausdruck in der ergreifenden Arie des Jim vor seiner Hinrichtung durch den elektrischen Stuhl. Mitten in die krasse Realistik der Bordellszene ist ein Duett hineingestellt, das schon durch seine veränderte stilistische Haltung über die Oper hinausweist: unpathetisches, ruhiges Fließen zweier Singstimmen über drei Holzbläsern. Es spricht für Weill, daß er mit so einfachen Mitteln einen so verinnerlichten Ausdruck erreicht. Vielleicht liegen hier die stärksten Entwicklungswerte für die Zukunft des Komponisten.

Mahagonny erscheint als eine neue Form des musikalischen Theaters. Das Stück ist ein Experiment. Es bedarf zu seiner Darstellung des Opernapparates; in der Tat aber ist es eigentlich gegen die Oper gerichtet. Das starke Überwiegen der Idee, die sozialkämpferische Tendenz zwingen zu einer Diskussion, die weit über das Musikalische hinausgeht. Man kann sehr wohl verstehen, daß Darstellungsformen erwogen werden (im Schauspiel und in der Form des Wandertheaters), die das Stück auch äußerlich aus der Opernsphäre herausrücken und so die geläufigen Mißverständnisse des Opernpublikums gar nicht erst aufkommen lassen.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

II.

LUDWIG SCHIEDERMAIR: DIE DEUTSCHE OPER

Kürzlich wurde an dieser Stelle der Wunsch nach synthetischer Erfassung großer Stoffgebiete und die Neigung zu allgemein-verständlicher Darstellung als ein Kennzeichen vieler neuerer Arbeiten auf musikgeschichtlichem Gebiet bezeichnet. Auch Schiedermairs Werk ist von ähnlichen Gesichtspunkten geleitet: der auf diesem Feld seit Jahrzehnten bewährte Forscher kann auf die Beibringung eines detaillierten Quellenapparates verzichten und so dem nicht rein musikwissenschaftlich interessierten Leser das Gestrüpp der Anmerkungen ersparen. Zugleich schafft er mit diesem Versuch einer Gesamtdarstellung des deutschen Opernkunstwerks die Grundlage, um vielen gerade heute lebhaft umstrittenen Problemen mit der Objektivität des Historikers zu nahen. Für die Lösung dieser Aufgabe hat Schiedermair eine glückliche Disposition und viele treffende Grund-

begriffe zur Verfügung. Vorzüglich gelungen sind etwa die Ausführungen über frühdeutsche „Operngeographie", die Darstellung von Sondergebieten, wie Monodrama oder süddeutsches Singspiel. Manche ausgezeichneten Leitgedanken scheinen mir hingegen nicht mit dem nötigen Nachdruck betont und durchgeführt zu sein: die Florentiner Renaissanceidee wird schon im Vorwort zur Deutung des reinen Opernbegriffs herangezogen; eine um weniges ausführlichere Definition des Kunstwollens jener Hellenisten, eine Kritik des Zeitlichen und Überzeitlichen in ihren Theorien hätte vielleicht Maßstäbe und terminologische Grundbegriffe ergeben, die später Epochen zur Erklärung mancher stilistischer und ideeller Wandlungen geeignet gewesen wären. Auch ein so gewichtiger Komplex wie das Libretto Metastasios mit seinem ungeheuren Einfluß auf die musikalische Dramatik des 18. Jahrhunderts ist zwar mit wenigen prägnanten Beiworten charakterisiert, wird aber dem Leser, der nicht Hilfsmittel wie Aberts Mozart zur Hand hat, als Typus vielleicht nicht deutlich genug, um die gegensätzlichen Bestrebungen der Reformoper voll zu begreifen. Andere Abschnitte, z. B. gerade über die Texte der frühen deutschen Oper, vor allem aber die musikalischen Ausführungen, geben höchst wertvolle und vielfach neuartige Zusammenfassungen. Eine knappe klanglich-stilistische Analyse von Mozarts Meisteropern und Beethovens „Fidelio" z. B. vermag diesen durch die Hermeneutik viel mißhandelten Werken in ganz selbständiger Weise gerecht zu werden.

In der Beurteilung des zeitgenössischen Schaffens hat Schiedermair sich starke Zurückkaltung und Beschränkung auferlegt. Man muß sagen: leider; denn der Standpunkt eines in solchem Maße mit den historischen Grundlagen des Opernkunstwerks vertrauten Forschers kann für die Erkenntnis zeitgenössischer Bestrebungen nicht gleichgültig sein. Die wenigen Einzelwürdigungen neuerer Werke sind hierfür Beweis. Pfitzners „Palestrina" ist als Endpunkt einer Entwicklung schön gekennzeichnet; leider muß sich Busoni mit einer kritischen Darstellung seiner Operntheorie begnügen, obwohl „Doktor Faust" mehr als eine bloße Erwähnung verdient hätte. Zur Musikdramatik von Richard Strauß ist der Briefwechsel mit Hofmannsthal herangezogen. Unter den jüngsten Schöpfungen sind Alban Bergs „Wozzek" und Hindemiths „Cardillac" besonders in ihrer formalen Gestaltung gewürdigt. Auch „Neues vom Tage" erhält als Beispiel modern-realistischer Bestrebungen eine kurze Besprechung. Der Widerspruch zwischen gewaltsamer Aktualität und „mäßig gemeisterten Stilelementen der Romantik" in manchen zeitgenössischen Opern wird mit Recht beanstandet; das Eindringen von Song- und Revueelementen veranlaßt Schiedermair zu der Frage, ob hier nicht die Groteske aus künstlerischem Unvermögen gewählt wurde. Hier ist wohl der Punkt, wo zunächst auf die angestrebte neuartige Beziehung zwischen Kunstwerk und Publikum eingegangen werden müßte, und wo ästhetische Urteile allein nicht mehr dem Gegenstand gerecht werden. Unzweifelhaft recht behält Schiedermair mit der Forderung, daß die Groteske nicht der Endpunkt bleiben darf, sondern schließlich überwunden werden muß, und dankenswert bleibt der im Schlußabschnitt vom Verfasser bekundete Optimismus im Hinblick auf die Zukunft der deutschen Oper.

Das bei Quelle & Meyer in Leipzig erschienene Buch ist mit zahlreichen seltenen Abbildungen von Bühnenbildern und Figurinen geziert. Allerdings läßt die unvermeidliche Verkleinerung manche Gegensätze allzu wenig hervortreten. Die Intimität der Kupfer-

stiche in Harsdörfers „Gesprächsspielen" kommt schön zur Geltung, nicht aber die ungebändigte Expansion mancher Barockprospekte. Das Anschauungsmaterial dieses Werkes läßt den Wunsch rege werden, einmal über die Wandlungen des Szenenbildes, in Wahrheit also der Auffassung des optischen Elements im Bereich der Oper, eine zusammenfassende Darstellung zu erhalten.

Peter Epstein (Breslau)

III.

BÜCHER ÜBER STIMMBILDUNG

Gymnastik des Gesangapparates. Der Weg zur Klangschönheit von Artur Wolf *(Verlag Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig).*

Lösung des Stimmproblems? von Joseph G. Scheel *(Verlag Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde).*

Das Sänger A-B-C von W. Reinecke *(Verlag Dörffling & Franke, Leipzig).*

Die drei vorliegenden Bücher über das Problem der Stimmbildung geben so recht ein Bild von der Gegensätzlichkeit der auf diesem Gebiet herrschenden Anschauungen. Während Wolf auf den Ergebnissen der stimmphysiologischen Forschung fußt, erklärt Scheel den physiologischen Weg geradezu für einen Irrweg und versucht die Lösung des Stimmproblems von der psychischen Seite her unter möglichster Ausschaltung des physischen Willens. – Wolf entwickelt die Stimme von einem mäßigen Forte aus, Reinecke prinzipiell vom piano-Kopfton her. Wenn man aber bedenkt, wie verschieden die zu bildenden Stimmen geartet sind und wie verschieden die physischen und psychischen Anlagen der Schüler sind, so wird man anerkennen müssen, daß auch die Wege, die zu einer glücklichen Entwicklung der Stimmen führen, in den verschiedenen Fällen sehr verschiedene sein müssen. Und von diesem Gesichtspunkt aus wird der Lehrer, der sich selbst nicht auf eine bestimmte Methode festgelegt hat, aus jedem der genannten Bücher wertvolle Hilfen gewinnen können. Das Verdienst Wolfs ist es, daß er an Stelle der heute meist üblichen theoretischen Darlegungen, die die Auswirkung gewonnener Erkenntnisse in der Praxis ziemlich unklar lassen, ein System praktischer Übungen mit eingehenden Erläuterungen gibt, aus denen ein Weg der Stimmentwicklung zu erkennen ist. Bei einer solchen Darstellung ist der Eindruck einer gewissen Starrheit der Methode kaum zu vermeiden, in der Praxis werden die Übungen selbst und ihre Aufeinanderfolge mannigfacher Abwandlungen bedürfen.

Scheel versucht im Gegensatz zu den physiologischen Methoden das Erlebnis des echten Tones in Bildern von großer Anschaulichkeit zu fassen. Sein Buch sei solchen Pädagogen, die selbst mehr von physiologischen Grundlagen ausgehen, als in vielen Fällen wertvolle Ergänzung warm empfohlen. – Das Sänger A-B-C von Dr. Reinecke versucht, wie es im Vorwort heißt, Kunst und Wissenschaft vereinigend, alles Wissenswerte klar und deutlich im Auszug vor Augen zu bringen. Es enthält tatsächlich auf knapp 50 Seiten eine erstaunliche Fülle von Erläuterungen und Ratschlägen, die auch für denjenigen viel Beherzigenswertes enthalten, der etwa mit der prinzipiellen Bildung der Stimme vom Kopfton her nicht einverstanden ist.

Eduard Meier-Menzel (Frankfurt a. O.)

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

Walter Gronostay (Berlin)

NEUE PRORAMMGESTALTUNG ODER KONZERTBETRIEB?

Der aktiven Musizierfreudigkeit früherer Jahrhunderte war der Konzertbetrieb des zur Oberfläche vorgedrungenen Bürgertums gefolgt. Das waren die Voraussetzungen für den Konzertbetrieb des vorigen Jahrhunderts: der dritte Stand war trotz revolutionärer Anspannung nicht zur eigentlichen Herrschaft gelangt. Zu politischer Machtlosigkeit verurteilt – denn immer noch regierte die feudale Kaste nominell weiter – mußte er die so entstehenden Ohnmachtsgefühle kompensieren. Es entstand der Wille zu kommerzieller Macht einerseits und anderseits der Wunschtraum, sich mit Repräsentanten der offiziellen Macht in Gedanken zu identifizieren. Resultat: Romantische Heldenverehrung.

Diese Anbetung der Persönlichkeit als Prototyp der Macht wirkte sich auch auf das Musikleben aus. In den Mittelpunkt rückte der Virtuose, dem sich die schwärmerische Bewunderung selbstbefriedigender Impotenz anheftete.

Noch eine andere Komponente trat hinzu, um diesen Typus des Musiklebens, den Konzertbetrieb endgültig resultieren zu lassen. Die dem Bürgertum eigene Auswertungstendenz kommerzialisierte den musikalischen Heldentyp. Resultat: der Virtuose, dessen Leistung nach dem Prinzip von Angebot und Nachfrage auch wirtschaftlich bewertet wurde.

Welchen musikalischen Rohmaterials mußte sich der Virtuose bemächtigen, um den Wünschen seiner bourgeoisen Konsumenten gerecht zu werden?

Vor allem derjenigen Musikliteratur, bei der das Moment subjektiver Ichäußerung am stärksten ausgeprägt war, weniger jedoch der Werke, deren Wesentliches in ihrer reinen Existenz und nicht in ihrer suggestiven Expansionskraft begründet lag.

Wie mußte er diese Werke in seiner Vortragsfolge einordnen? Drei Anordnungstypen bieten sich dem sichtenden Auge. Erstens dasjenige Programm, das den Zweck zu erfüllen hatte, persönliche Fähigkeiten des Exekutierenden ins Licht zu setzen.

Zweitens dasjenige Programm, das einem dem Bürgertum einwohnenden Bildungshang zu entsprechen hatte (die historische Entwicklung der Klaviermusik etc.).

Drittens das repräsentative Programm, das dem Geltungstrieb des Bürgertums entgegenkam (Festkonzerte etc.).

Weltgeschichtliche und wirtschaftliche Katastrophen verursachten eine entscheidende Krise des Konzertbetriebes. Das Bürgertum als ideologischer Faktor wurde zertrümmert. An stelle weltanschaulich festgelegter Kasten trat der brutale Dualismus: Arbeitgeber und Arbeitnehmer. Die sich zersetzenden Reste ständiger Religiosität wurden vom Kleinbürgertum aufgegriffen und immerhin noch behutsam gepflegt.

Prinzipiell hatten sich diese Erscheinungen im Konzertbetrieb folgendermaßen ausgewirkt: einer gebildeten Klasse war eine ungebildete Masse gefolgt, die zwar dieselben Eigenheit des Bürgertums: Drang zur Kompensation an sich hatte, sich jedoch lieber an leichter auffaßbaren Stoffen als an künstlerisch geformtem Material delektierte. Da außerdem die Industrie der schwachen Zahlkraft des Arbeitnehmers entgegenkam, traten

insofern Surrogate: Film, Sport etc. an die Stelle der früher so geschätzten Kunstartikel. Die Krise hatte zu einer Katastrophe geführt. In diesem Moment trat der Rundfunk in Erscheinung.

Der Rundfunk ist kein Institut – wie etwa das Theater – mit eigenem Geistantrieb (denn dem Menschen wohnt wohl der Trieb zum Spiel und zur Musik, jedoch nicht der Trieb zum Radio inne); vielmehr spiegelt er nur das geistige Leben, publiziert er nur die Meinung seiner Zeit. Das Problem des Rundfunks ist das der Redaktion des gesamten akustischen Rohmaterials, das ihm geboten wird.

Wie griff nun der Rundfunk in das Musikleben seiner Zeit ein? Er entschied sich für den Konzertbetrieb. Dieselbe Struktur einer Vortragsfolge wie sie auch im Konzertsaal anzutreffen ist, nahm im Rundfunk Platz. Man hörte Klavier- und Violinvorträge, man hörte Sänger und Orchesterkonzerte, man erlebte Komponisten-Jubiläen.

Zweifellos war dies eine Verkennung der wesentlichen Aufgabe, die dem Radio aufgetragen war, denn die Zeit, die Programmfolgen der oben erwähnten Art noch existenzberechtigt erscheinen ließ, war unwiederbringlich dahin.

Neue Formen der Vortragsgestaltung mußten entstehen, und es ist erfreulich, berichten zu können, das sie tatsächlich, wenn auch noch andeutungsweise, entstanden.

Der erste Typus dieser Art war das antithetische Programm (z. B. Kunst und daran vorbei von Hans Flesch, Spanien imitiert, Spanien echt etc.). Diese Folge, die auf einen beziehungsvollen Gegensatz verschiedenartiger Musikarten beruhte, zeichnete sich durch eine neue Eigenschaft aus, einmal war anstelle einer Stückanordnung, die nur dazu dienen sollte, Vorzüge des Exekutierenden in das rechte Licht zu setzen, ein produktiver Programmeinfall getreten, zweitens wandte sich eine solche Vortragsfolge nicht mehr an die Genußtriebe, Bildungstriebe und Kompensationstriebe des Publikums, sondern appellierte unmittelbar an die Urteilskraft des Hörers, der auf diese Art tatsächlich unmerklich erzogen werden konnte.

Der zweite Typ neuartiger Musikanordnung war das aktuelle Programm, das sich der Zeitbedeutung einzelner Stücke als formale Bindung bediente. Die Form eines solchen Programmes wird das musikalische Magazin sein, das es sich zur Aufgabe setzt, auch die heterogensten Werke unter einem aktuellen Gesichtswinkel miteinander zu koppeln.

Konzertveranstaltungen als solche – es sei denn, sie dienten bescheidenen Unterhaltungszwecken – sollten eigentlich nur übertragen werden. Der Rundfunk lehnte dann eine Verantwortung für Mangel an Produktivität ab und wäre lediglich nur technischer Vermittler. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß der Rundfunk aller Wahrscheinlichkeit nach eines Tages dem Konzertbetrieb als solchen endgültig den Rücken kehren muß, wenn er ein qualifizierter Mittler zwischen geistiger Lebendigkeit und breitem Publikum werden will.

Heinrich Strobel (Berlin)

ZUR MUSIKALISCHEN PROGRAMMPOLITIK DES RUNDFUNKS

Zuerst war die Situation so: der Rundfunk übernahm als neues Instrument der Musikübermittlung die landläufigen Praktiken der Musikpflege. Opern wurden über-

tragen, die Unterhaltungsmusik wurde vom Café, vom Tanzlokal, vom Biergarten bezogen, Konzerte wurden nach bewährtem öffentlichen Muster von den einzelnen Sendegesellschaften veranstaltet. Man wußte, daß es eine Neue Musik gab. Also setzte man von Zeit zu Zeit auch Neue Musik an. Langsam erkannten die hellhörigeren Sendeleiter die Anfechtbarkeit dieser sehr bequemen Methode vom Standpunkt des Rundfunks aus. Der Rundfunk schafft in jedem Fall eine neue soziologische Situation. Er kann nicht mit dem musikwilligen, traditionsgesättigten Hörer der Opernhäuser und Konzertsäle rechnen. Vor dem Lautsprecher haben die wenigsten die künstlerische Aufnahmebereitschaft, die sie sich im Konzert auf jeden Fall einzureden bemühen. Also mußte man die Programme anders anlegen, mußte man Rücksicht auf die verschiedenen Ansprüche nehmen, mußte man auch einmal überlegen, welche Art Musik im Rundfunk zur sinngemäßen Wirkung kommt und welche nicht. Das Problem originaler Rundfunkmusik tauchte auf. Vielleicht überschätzt man es bei uns aus echt deutscher Gründlichkeit. Aber das steht fest: nur eine deutlich konturierte, klar instrumentierte, nur eine reinliche Musik setzt sich im Mikrophon durch.

Man begann die Programme aufzulockern. An den führenden deutschen Sendern wechselt das Abendprogramm heute meist in halben oder mindestens in vollen Stunden. Eine Stunde Kammermusik, eine Stunde Orchestermusik genügt. Die mehrere Stunden dauernde Opernübertragung wird sich vorläufig noch nicht umgehen lassen, schon aus praktischen Gründen. Im allgemeinen setzte sich die Erkenntnis durch, daß der „Querschnitt" durch eine Oper den funkischen Anforderungen mehr entspricht als die einfache Übertragung. Der Querschnitt mag künstlerisch anfechtbar sein. Aber hier gilt es, die funkgemäße Einrichtung von Kunstwerken zu finden, die für völlig andere Voraussetzungen geschrieben sind. Nur wenn das gelingt, werden wir sie auf die Dauer im Rundfunk überhaupt halten können. Auch beim Konzert ist man häufig noch auf die Übertragung öffentlicher Veranstaltungen angewiesen. Wie im funkischen Opernrepertoire, so schneiden sich auch bei der funkischen Konzertpflege zwei Kreise. Auf der einen Seite weiß man, daß diese und jene musikalische Stilrichtung nicht geeignet ist für die Übertragung. Auf der andern will man so vielseitig sein als möglich. Für viele Menschen ist der Rundfunk überhaupt die einzige Möglichkeit, Musik zu hören. Soll man ihnen Bruckner vorenthalten, weil er nicht zur vollen Wirkung kommen kann? Die Hörer außerhalb der großen Musikzentren werden diese Frage nicht gelten lassen.

Je nach der geistigen Tendenz der Sendeleitung findet man gegenwärtig das eine oder das andere Prinzip betont. Berlin ist seit dem Regime Flesch konsequent in der Ausschaltung funkisch ausgesprochen ungeeigneter Musik. Pompöse Sinfoniekonzerte gibt es überhaupt nicht mehr. Dafür haben sich die populären Orchesterkonzerte bedeutend gehoben. Geeignete Stücke moderner Musik werden untergeschoben. Auf diese Weise führt man den Hörer unmerklich an sie heran. Wenn er voraus seinen Joseph Schmidt hört (der wirklich ein ausgezeichneter Funktenor ist), wenn ihm anschließend ein sanfter Walzer serviert wird, nimmt er das Ungewohnte mit in Kauf. Denn darüber darf man nicht im Zweifel sein: die eindeutig auf neue Musik eingestellten Abende, wie sie der Berliner Sender in diesem Winter mit erfreulicher Planmäßigkeit veranstaltete, diese Abende mit Schönberg, Strawinsky oder Honegger wenden sich vorläufig nur an die Interessierten und Intellektuellen. Andere Sender lieben zyklische Konzerte. Die lehrhafte

Tendenz steht schon im Titel. Vieles Überflüssige läuft unter, wenn etwa Leipzig die „Deutsche Sinfonie“ in historischen Entwicklungsreihen vorführt. Ein akademisch-lokalpatriotischer Zug ist für Leipzig, das der Musik unter allen deutschen Sendern vielleicht den breitesten Raum gewährt, überhaupt charakteristisch. Nirgends werden die Lokaltalente so sorgsam bestreichelt, nirgends wird so viel verstaubte Musik hervorgeholt, gerade aus dem vorigen Jahrhundert, wie bei der Mirag. Köln ist mit dem zyklischen Zusammenschluß von Veranstaltungen glücklicher. Eine Reihe von Konzerten, die ausschließlich dem Schaffen Bachs gewidmet war, ist noch in guter Erinnerung. Hier wie in Frankfurt, das jetzt sein Programm gemeinsam mit Stuttgart durchführt, hat man engere Verbindung mit den Ortsgruppen der Intern. Gesellschaft für Neue Musik gefunden. Häufig werden die Konzerte der Internationalen übertragen. Frankfurt hat auch durch die Montagskonzerte seines Orchesters einen starken Zustrom an musikalischer Aktivität erhalten. Freilich: maßgebend sind hier mehr allgemein musikalische und ästhetische Überlegungen als speziell funkische. Der Breslauer Sender beschäftigt sich in besonderem Maße mit den Fragen der originalen Funkmusik. Man arbeitet an der Schaffung einer künstlerischen Unterhaltungsmusik. Breslau erteilt die meisten Kompositionsaufträge. Es sucht auch die alltäglichste Veranstaltung funkgemäß durchzuführen. Für die Verwendung der Musik im Rundfunk ergeben sich da immer wieder neue Möglichkeiten. Sie liegen meist außerhalb der rein künstlerischen Sphäre. Aber der Rundfunk ist weder ein Konzertsaal, noch ein Opernhaus. Das darf nie vergessen werden.

Auf den Grad der Durchsetzung der Programme mit guter und funkisch geeigneter Musik kommt es an. Es könnte an dieser Stelle vielleicht interessieren, wieviel an den einzelnen Sendern Neue Musik gespielt wird. Aber das ist eine durchaus nebensächliche Frage. Eine gewissenhafte Statistik würde sie hinreichend beantworten. Man muß den Rundfunk als Totalität betrachten. Er hat mehr Aufgaben als Musik und Kunst. Die jetzt allgemein üblichen Streitgespräche über geistige, kulturelle und politische Fragen sind mindestens ebenso wichtig. Vielleicht überschätzen wir in Deutschland überhaupt die künstlerische Bedeutung des Funks. Wenn wir ihn, im Rahmen der Möglichkeiten, zu einem Instrument der Geschmacks- und Kunsterziehung machen könnten, wäre schon sehr viel erreicht.

Fritz Noack (Berlin)

FUNKTECHNISCHE UMSCHAU

Wir halten es für wünschenswert, den Musiker und Musikliebhaber über die wichtigsten technischen Fragen des Rundfunks fortlaufend zu informieren. Wir werden in freier Folge allgemein verständliche Aufsätze dieser Art veröffentlichen. Die Schriftleitung.

Der Detektorempfänger, das einfachste Rundfunkempfangsgerät, ist fast ganz und gar durch den Röhrenempfänger ersetzt worden, der gegenüber jenem bekanntlich im allgemeinen einen Rundfunkempfang mit Lautsprecher ermöglicht. Wie das aber bei der unsteten Entwicklung der Rundfunktechnik nicht anders zu erwarten ist, hat sich im Laufe der Zeit eine große Zahl von Variationen an Röhrenempfängern herausgestellt. Wir unterscheiden kleinere Empfänger, die nur zum Empfang eines Ortssenders zu ge-

brauchen sind, von denen, die grundsätzlich auch den Empfang anderer Stationen ermöglichen (Fernempfänger). Die Entwicklung der Ortsgeräte hat nun vielfach den Weg genommen, den Empfänger mit einem Lautsprecher zu kombinieren, sodaß beide in ein und demselben Gehäuse untergebracht sind. Im allgemeinen ist aber ein Ortsempfänger wie der andere gebaut, d. h. die gelieferte Lautstärke ist letzten Endes bei allen Ortsempfangsgeräten die gleiche. Nur in Bezug auf die Klangfarbe gibt es Unterschiede, und in dieser Hinsicht, darf wohl gesagt werden, ist die Loewe-Dreifachröhre als Empfängerröhre immer noch allen übrigen Systemen überlegen.

Das letzte Jahr hat den Rundfunkempfänger gebracht, der seinen gesamten Betriebsstrom aus dem Lichtnetz entnimmt im Gegensatz zu jenem Empfangsgerät, bei dem der Betriebsstrom einem Akkumulator bzw. einer Anodenbatterie entnommen wird. Ob der „Netzempfänger" trotz seiner Vorzüge, die hauptsächlich in einfacher Bedienung liegen, das ideale Rundfunkempfangsgerät sein wird, kann man heute noch nicht sagen, denn wegen des Bezugs des Betriebsstromes aus dem Lichtnetz machen sich doch bei ihm Störungen stärker als beim Batterieempfänger bemerkbar, die von elektrischen Maschinen, Hochfrequenzheilgeräten oder dergleichen herrühren. Man scheint aber jetzt Mittel und Wege zu kennen, um auch beim Netzempfänger die Störungen auf ein vernünftiges Maß herabzusetzen. Im übrigen hat die Reichsrundfunkgesellschaft eine Abteilung gegründet, die sich mit der energischen Bekämpfung von Störern befaßt.

Das letzte Rundfunkjahr hat uns eine gänzlich neue Gattung von Rundfunkempfangsgeräten beschert, den sogenannten „Schirmgitterröhrenempfänger". Wie der Name sagt, handelt es sich dabei um Empfänger, bei denen besondere Röhren verwendet werden. Der Vorteil dieser Empfänger liegt hauptsächlich darin, daß man schon mit kleinen Antennen, manchmal genügen nur einige Meter in der Wohnung verspannten Drahtes, ferne Stationen recht laut im Lautsprecher hören kann. Doch haben diese Geräte auch ihre Nachteile, die hauptsächlich in einer verminderten Trennschärfe liegen, sodaß es nicht immer leicht ist, zu erreichen, daß ein Rundfunksender allein und von anderen Sendern ungestört im Lautsprecher gehört wird.

Leider ist der Fernempfang im letzten Winter im allgemeinen kein Genuß gewesen, einerseits, weil immer mehr neue Rundfunksender entstehen, die sich gegenseitig stören, andererseits, weil auch durch die Vergrößerung der Leistung mancher ausländischer Rundfunksender wieder Störungen anderer Sender schwächerer Leistung hervorgerufen werden. Man beabsichtigt in Deutschland, die Zahl der Sender zu vermindern, dafür ihre Leistung zu steigern. Man will so den Empfang der einzelnen Sender mit einfacheren Geräten ermöglichen, derart daß man sie doch einzeln gut hören kann. Während man zur Zeit ferne Stationen im allgemeinen nur mit Geräten empfangen kann, welche eine hohe Trennfähigkeit besitzen, deshalb aber eine Einbuße an Klangreinheit aufweisen, wird diese durch die neue Organisation künftighin gleichfalls verbessert werden. Um übrigens den regionalen Wünschen einzelner Landesteile zu entsprechen, wird man die bisherigen Zwischensender und den jeweiligen Regionalsender auf Gleichwellen betreiben, wie das beispielsweise schon jetzt im Bereich Berlin - Stettin - Magdeburg der Fall ist. Man spart auf diese Weise Wellenlängen und kann die Wellenlängen der einzelnen Sendergruppen weiter als bisher auseinanderlegen, sodaß gegenseitige Störungen, wie sie bisher an der Tagesordnung waren, weitgehendst ausgeschaltet werden können.

Parallel der Entwicklung des Rundfunkempfängers ist die des Lautsprechers gegangen, der zur Zeit schon eine recht hohe Qualität erreicht hat. Selbst der sogenannte elektromagnetische Lautsprecher, wie er für das Gros der Rundfunkteilnehmer in Betracht kommt, leistet heute Erstaunliches. Es sind nicht nur störende Resonanzlagen einzelner Tongruppen, sondern auch Verzerrungen, die durch die Konstruktion der Lautsprecher bedingt waren, weitgehendst ausgemerzt. Auch der Umfang der Töne, die von ihm wiedergegeben werden können, ist erheblich gesteigert worden, sodaß nicht nur die Kesselpauke mit ihren wohl tiefsten Tonfrequenzen durchkommt, sondern auch die Violine mit ihren hohen Formanten sehr gut wiedergegeben wird.

Zur Zeit macht die deutsche Funkindustrie eine wirtschaftliche Krise durch, die zu mehreren Betriebseinstellungen geführt hat. Die Folge ist, daß nur gut fundierte und mit ausgezeichneten Laboratorien ausgerüstete Firmen übrig bleiben, was ja schließlich der Entwicklung der Rundfunktechnik nur dienlich sein kann.

Edmund Meisel (Berlin)

TONFILM IN ENGLAND UND AMERIKA

Entscheidend für die universelle Umstellung sowohl der englischen als auch der amerikanischen Filmproduktion vom stummen auf den Tonfilm war vor zirka zwei Jahren der beispiellose Erfolg der Al Jolson Tonfilme „Jazzsinger“ und „Singing fool“, die sowohl in England als auch in Amerika monatelang volle Häuser brachten. Während in England bis zum Erscheinen dieser beiden Filme die normalen Filmateliers nach wie vor stumme Filme herstellten und die Produktion der wenig vorhandenen Tonfilmstudios lediglich aus mehr experimentell zu bewertenden sogenannten „shorts“ (worunter kurze Instrumental- und Vokalvorträge zu verstehen sind) bestand, entschloß man sich auf diese beiden Filme hin, nur noch Ton herzustellen und führte diesen Entschluß so radikal durch, daß man auch die wenigen stummen Filme, die noch für den Markt ausgewertet werden mußten, schleunigst mit einer Synchronisation versah.

Trotzdem geriet die englische Industrie verhängnisvoll ins Hintertreffen gegenüber der amerikanischen, die bereits imstande war, sofort sämtliche englischen Kinotheater mit 100 prozentigen Sprechfilmen zu beliefern. Das Interesse des Publikums, das auf diese Weise bereits auf den vollkommen 100 prozentigen Tonfilm eingestellt war, konnte natürlicherweise von Synchronisationen und teilweise nachträglich eingefügten Sprechszenen nicht mehr befriedigt werden.

Aber nicht nur aus diesem Grunde machte man mit Synchronisationen schlechte Erfahrungen, sondern dieselben erwiesen sich überhaupt als künstlerisch unbefriedigend. Synchronisierte man lediglich unter Applikation von Musik und Geräuschen, so ergab sich die beachtenswerte Tatsache, daß das Publikum einen solchen Film noch stummer als stumm empfand, – denn der mechanische Musikton ließ umso mehr das sprachliche Element vermissen, das durch die vielen Mundbewegungen der Schauspieler dringender nach Lautbarmachung verlangte als nebensächliche Geräusche wie Schritte, Türzuschlagen usw.

Entschloß man sich aber nun, wenigstens an einigen Stellen zu den Mundbewegungen der Schauspieler nachträglich Sprache hineinzusynchronisieren, so wirkten diese wenigen Stellen aufgesetzt und unorganisch, – ganz abgesehen davon, daß es auch technisch niemals recht klappen wollte.

Es gab noch eine dritte Form der nachträglichen Bearbeitung des stummen Films zum Tonfilm: Man versuchte, bei stummen Filmen, die noch nicht lange aus dem Atelier heraus waren, unter Verpflichtung derselben Schauspieler einige Dialog-Akte nachzudrehen, wozu man meist den ersten und den letzten Akt wählte. – Das Ergebnis waren Zwitter-Filme, die neben den amerikanischen Ganztonfilmen kläglich abfielen!

Man kam daher schnell von allen Bemühungen um die Rettung der fertigen stummen Produktion für den Markt ab und entschloß sich, ausschließlich Ganztonfilme vom Start an herauszubringen. Es muß gesagt werden, daß die praktische Arbeit, die die englischen und besonders die amerikanischen Tonfilmstudios in Bezug auf Verbesserung des natürlichen Klanges der menschlichen Stimme in Volumen, Frequenz und Distanz vom Mikrophon geleistet haben, bewunderungswürdig ist. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß tatsächlich jeder neue Film eine enorme Vervollkommnung dem vorhergehenden gegenüber darstellte.

Aber nicht allein die Wiedergabe der menschlichen Stimme wurde im schnellsten Tempo von Film zu Film verbessert, sondern auch die der Instrumente durch ausgezeichnete Herausarbeitung der ursprünglichen Klangfarben. Man kam schnell hinter die Notwendigkeit spezieller Instrumentation und übernahm auch vom stummen Film her die Abwechslung in der Einstellung. Besonderes Augenmerk wurde auf die richtige Abstufung und Placierung der Instrumente vor dem Mikrophon gerichtet, ebenso auf die Qualität des gesamten Tondruckes in den Kopieranstalten.

Einer der ersten erfolgreichen Filme, die auf die Al Jolson-Filme folgten, war „Interferenee", der technisch und künstlerisch auf hohem Niveau stand. Die Form war halb Kriminalstück, halb Gesellschaftssatire. Für die Hauptrollen waren ausgezeichnete Kräfte wie Clive Brook, William Powell uud Evelyn Brent verpflichtet worden. Der ganze Film war ohne Musik, lediglich als Sprechfilm aufgenommen, – auch die Geräusche waren nur insofern verwandt, als das Mikrophon sie zufällig wiedergab und niemals in den Vordergrund gerückt, was man bei den ersten deutschen Filmen beinahe ausschließlich bemerken konnte. Erstaunlicherweise wurde „Inference" gedämpft vom Orchester vor der Leinwand begleitet, – „um der Notwendigkeit abzuhelfen, die Gesprächspausen zu füllen."

Es erscheint mir jedoch wahrscheinlich, daß diese Notwendigkeit eine Erfindung des Kinokapellmeisters gewesen ist, die wahrscheinlich nicht allzu lose mit der Tatsache zusammenhing, daß damals bereits die Londoner Tonfilmtheater, d. h. alle großen Kinos, ihre Orchester entließen. Der ästhetische Eindruck dieser Attacke des Kapellmeisters auf die mechanische Filmbegleitung war selbstverständlich ein überaus störender und das ganze „Experiment" war im besten Falle als verpufft zu bezeichnen. Ich habe von verschiedenen Seiten lebhaftes Bedauern darüber gehört, daß der Film nicht in seiner ursprünglichen Form zu Gehör gekommen war. Was der Laie vielleicht nicht als unbedingt störend empfand, beleidigte jedenfalls jedes feiner geschulte Ohr: die Unmöglichkeit, mechanischen Ton mit natürlichem zu verbinden, in diesem Falle sogar, den mechanischen Ton mit dem natürlichen zu überspielen.

Ein anderer gleichfalls sehr erfolgreicher, aber musikalischer Film war „My man“ mit Fanny Brice in der Hauptrolle, die eine bekannte Broadway-Größe ist. Man hatte ihr in diesem Film Gelegenheit gegeben, ihre bekanntesten Songs und Sprechszenen zu kreieren, sehr geschickt auf der Geschichte eines einfachen amerikanischen Mädels, das zum großen Revuestar wird, basiert. Klanglich interessant war besonders eine Szene, in der sie am Badestrand vom Publikum gebeten wird, das Lied „My man“ zu singen. In den Ton ihres Gesangs und der Begeisterung der applaudierenden Badegäste war erstmalig sehr geschickt an den dem Text entsprechenden Stellen der Liebesdialog ihres Geliebten „My man“ hineingeschnitten, den dieser zur selben Zeit hinter einem Badeschirm versteckt mit ihrer Rivalin führt. Bemerkenswert gut war auch die Aufnahme von Fanny Brices dunkler, voller Altstimme, die unwahrscheinlich lebendig und warm gelungen war.

„Bulldogg Drummond“, der mehrere Monate lang gegeben wurde, war in England ein ausgesprochener Publikumsreisser. Leute, die dasselbe Stück Jahre vorher auf der Bühne gesehen hatten, behaupteten, daß der Tonfilm nicht nur ungleich spannender, sondern auch der Dialog eindrucksvoller als auf der Bühne gewesen sei.

„The Desert-Song“ war die Vertonfilmung einer der bekanntesten englischen Operetten von Drury Lane. Die für den kontinentalen Geschmack wahrscheinlich nicht geeignete Handlung von sehr viel Heldentum und Liebe in der Wüste bot jedenfalls ausgezeichneten Stoff für Musik und auch – hier zum ersten Mal – für Farbe! Der Eindruck von singenden Reiterchören – von Ton und Farbe unterstützt – war in der Tat romantisch!

Eine englische Kriegskomödie war der Film „Splinters“, der die Gründung einesRonttheaters zur Geschichte hat, – ein wahrhaft komischer Film mit ungewöhnlich geistreichen Einfällen im Dialog.

Harold Lloyds erster Sprechfilm „Welcome danger“ zeigte, daß selbst Grotesken unwahrscheinlich viel durch Sprache und Musik gewinnen. Lloyd spielte einen Reporter, der in New Yorks Chinesenviertel ein schweres Verbrechen auf ganz unwahrscheinlich komische Art und Weise aufdeckt. Dialog und Musik waren äußerst geschickt verteilt, und Harold Lloyd erwies sich als ein ausgezeichneter, wohltuend natürlicher Sprecher, mit melodischem tiefen Organ.

Zwei außergewöhnliche Filme waren „Condemmed“ und „Hallelujah“. „Condemmed“ (to Devil's Island) ist die Geschichte eines französischen Taschendiebes, der mit seinem Freunde von Devils Island entflieht.

„Hallelujah“ ist ein Tonfilm mit ausschließlich schwarzem Ensemble, – übrigens bereits der zweite! Der vorhergehende hieß „Hearts in Dixie“ und erblickte in London niemals das Licht der Öffentlichkeit, obwohl er nicht nur sehr interessant, sondern auch künstlerisch originell gelungen war. Das englische Publikum hat eine unbezwingliche Aversion gegen Neger- und Chinesenfilme. Die Theaterbesitzer sind daher sehr vorsichtig im Buchen solcher Filme. Der Hergang bei der Herausbringung des Films ist nämlich in England grundverschieden von Deutschland. Während hier jeder fertige Film sofort im Uraufführungskino öffentlich anläuft, veranstaltet die Produktionsgesellschaft in England zunächst eine sogenannte Trade-show, zu der Presse und Theaterbesitzer eingeladen werden. Gefällt der Film nicht, so verschwindet er spurlos wieder

in der Versenkung, und das Publikum bekommt ihn überhaupt nicht zu sehen. So ging es mit „Hearts in Dixie", bei dessen Trade-show ich zugegen sein konnte. Sogar die englische Presse kam nicht umhin, anzuerkennen, daß dieser Film gut war, aber kein Theaterbesitzer buchte ihn, – wegen des schwarzen Ensembles!! – „Hallelujah" nun wurde vom „Empire", eines der größten Londoner Theater angesetzt, – mit dem Erfolg, daß das Theater die ganze Woche so gut wie ganz leer blieb und kein Kino in der Provinz den Film mehr nachspielen wollte. Es entstand bei dieser Gelegenheit sogar ein regelrechter Krieg zwischen den Theaterbesitzern und der Presse, den der Vorstand der Theaterbesitzer erklärte. Er veröffentlichte, daß die Presse mit ihren fortgesetzten Lobreden über Negerfilme die Meinung einer kleinen Minderheit als allgemeines Urteil fälschlich hinstelle und dadurch die Öffentlichkeit täusche.

Hans Sahl (Berlin)

MICKY UND SILLY

Aus dem Tierparadies des amerikanischen Trickfilms, in dem auch Felix, der Kater, und Oswald, das verrückte Karnickel, geboren wurden, ist ein neuer Groteskstar zu uns herübergekommen: Micky, die Filmmaus, eine Erfindung des Zeichners Walter Sidney, der mit dieser musikalischen Schwarz-Weiß-Serie dem Tonfilm ein bisher ungeahntes Wirkungsgebiet erschlossen hat. Sidneys Tierkarikaturen, die in einer Interessentenvorstellung im „Marmorhaus" gezeigt wurden, sind in ihrer Verbindung von Bild und Ton, von zeichnerischem Witz und akustischer Illustration schlechthin vollendet; welch ein Reichtum an Einfällen, welche Biegsamkeit und Elastizität im Graphischen! Ein Käse wird als Musikwalze in ein elektrisches Klavier gespannt; Gänse schnattern, Schweine quieken, Papageien krächzen; ein Ochsenmaul wird zum Grammophontrichter und ein Nilpferdgebiß zum Schlagzeug, auf dem Micky zum Takt der „Silly-Symphonies", einer Art Jazzband in Tiergestalt, ihre klappernden Späße vollführt.

Es ist derselbe Galgenhumor, dieselbe unbändige Freude am Trick, am Bluff, an der entfesselten Bewegung, die den amerikanischen Groteskfilm in der Welt berühmt gemacht hat; nur daß hier zum erstenmal das Element der Musik als ein schöpferischer Bestandteil in den Film hineinkomponiert ist. Die Instrumente der Jazzmusik, Saxophon, Banjo, Xylophon usw. sind in ihren spezifischen Klang- und Geräuschwirkungen derart auf das Bild abgestimmt, daß von einer „nachträglichen Synchronisierung" kaum mehr die Rede sein kann. Der zeichnerischen Vision entspricht die musikalische; beide sind nicht mehr voneinander zu trennen; eine Einheit ist hergestellt.

Man wird zugeben müssen, daß die Konsequenzen, die sich aus dieser optisch-akustischen Form des Trickfilms ergeben, für die neue Musik noch gar nicht abzusehen sind. Wenn es gelingen sollte, die deutsche Industrie für ähnliche Tonfilm-Kompositionen zu interessieren, dürfte eine Zusammenarbeit von Zeichnern und Musikern außerordentlich fruchtbar werden. Man wird einsehen lernen, daß die in Zeichnung umgesetzte Musik, die in Musik umgesetzte Zeichnung den Tonfilm vor völlig neue Aufgaben stellt. „Micky und Silly" ist der erste und in seiner Art bisher einmalige Versuch, dieses Prinzip zu verwirklichen. Andere müssen folgen!

KRITISCHE UMSCHAU

Lindberghflug für England. Das zweite Programm im Austausch zwischen England, Belgien und Deutschland enthielt nur neue Musik. Ein vortrefflicher Gedanke, die junge internationale Produktion durch den Rundfunk zu fördern. *So* haben die Austauschkonzerte wirklich einen kulturellen Sinn. Deutschland-Berlin sendete das interessanteste musikalische Hörspiel, das bis jetzt vorliegt: den Lindberghflug, und zwar in der originalen Baden-Badener Fassung. Wieder erwies sich Brechts berichtende Form als in hohem Maße funkgemäß. Leider wurde das Stück, vielleicht unter dem Zwang der begrenzten Zeit, so sehr gekürzt, daß der Eindruck unvollkommen war. Auf den Chor der Zeitungen, auf die Gedanken des Glücklichen hätte man schließlich verzichten können. Aber unmöglich durfte der Schlußchor fehlen, der als geistiges und formales Element unentbehrlich ist. Unter *Scherchen* wurde auch diesmal exakt musiziert. Welcher Grad von akustischer Ausgeglichenheit am Rundfunk zu erzielen ist, zeigte aber dann erst die Übertragung aus England. *Sir Henry Wood* führte eine konzertante Sinfonie von von *William Walton* auf – kein Überschlagen im Forte, alles peinlich klar, alles vollkommen abgerundet. Die Sinfonie hat frische Ecksätze mit schlagfertigen Themen, die an Waltons parodistische Arbeiten erinnern. Ein obligates Klavier ist mannigfaltig verwendet. Aus Brüssel ebenfalls junge Musik – in der Erinnerung blieb nur ein Rondo von *Marcel Poot* für Klavier mit Kammerorchester, dessen lustig plappernde Zwischensätze sich hübsch gegen das elegische Rondothema abheben.

Heinrich Strobel (Berlin)

Kestenberg spricht Im Vortragsprogramm zeigt sich vielleicht am allerdeutlichsten die Qualitätssteigerung, die mit der Tätigkeit Dr. Fleschs am Berliner Sender einsetzte. Es wird jetzt beinahe jeden Tag eine interessante aktuelle Frage behandelt. Die kontradiktorischen Diskussionen beziehen Themen ein, die vor einem halben Jahr einfach noch nicht vor dem Mikrophon hätten behandelt werden können. Nur Beschränktheit oder Bösartigkeit kann die Fortschritte leugnen. An dieser Stelle sei auf die beiden Vorträge von Professor Kestenberg über das Problem *„Was hat der Staat mit Musik zu tun?“* hingewiesen. Kestenberg zeigte zuerst die historische Entwicklung auf: schon zu Beginn des vorigen Jahrhunderts, in der Zeit des Neuhumanismus, erkannte Humbold die enorme Bedeutung der Musik für die Menschen- und Staatserziehung. Damals drangen seine von der Antike beeinflußten Ideen nicht durch. Erst der neue Staat nahm sie wieder auf. Kestenberg entwarf dann in einem zweiten Vortrag ein Bild von den mannigfaltigen musikalischen Aufgaben des Staates, die sich keineswegs in der Unterstützung von Kunstinstituten erschöpfen. Er sprach sogar mit erfreulicher Offenheit aus, daß das Kunstwesen, welches der Staat heute unterstützt, keineswegs den sozialen und geistigen Tendenzen des neuen Staates entspricht (besonders bei der Oper, die man überkommen unverändert beibehalten hat). Wichtiger als die Förderung der freien Kunst, die absolut unparteiisch zu geschehen hat, ist die Unterstützung aller Bewegungen, die auf die Wiedergewinnung einer musikalischen Volkskultur hinarbeiten. Leider können Schul- und Volksmusik nur in sehr beschränktem Maße gefördert werden, da die Etatmittel äußerst gering sind. Kestenberg bestritt nicht, daß die Reformideen erst zum kleinsten Teil durchgesetzt sind, daß es hemmende Widerstände auf allen Seiten genug gibt. Nur eine planmäßige und intensive Arbeit kann allmählich zum Ziele führen.

Heinrich Strobel (Berlin)

Berliner Studio: Originale Funkmusik. Über dieses Thema unterhielten sich, an Hand vorgeführter Beispiele, Butting und Gronostay. Es drehte sich im Grunde um den alten Streitpunkt, ob das Radio sich bemühen solle, durch immer wachsende technische Verbesserungen das

Mikrophon jeder Art von Musik gefügig zu machen, oder ob vielmehr das Bestreben dahin gehen müsse, eine Generation von schaffenden Musikern heranzubilden, die – mit allen Eigenheiten des Funkklanges, insbesondere mit seinen Entstellungen und Verzerrungen vertraut – sich die Anfertigung typischer Funkkompositionen zur Aufgabe machen wird. Max Butting, Leiter der ersten Radio-Kompositionsklasse der Staatlichen Hochschule, verficht natürlich die zweite These. Heute und auch noch in der absehbaren Zukunft widersetze sich der Rundfunk gewissen Klangstilen, bestimmten Besetzungen. Daher sei zweierlei gegenwärtig experimentell zu versuchen: die Bearbeitung überkommener Werke im Sinne des Mikrophons, das heißt auch im Sinne der Vereinfachung; die Schaffung neuer, ganz auf den Funk abgestimmter Werke. Butting betonte, daß er bei seinen Schülern vorläufig ausschließlich auf diese handwerklichen Bedingungen zu achten gedenkt; eine nicht unnötige Anmerkung, da die als Beispiele gegebenen Kompositionen (für Bläser) zwar radio-gerecht besetzt und gearbeitet, aber substanziell von höchster Dürftigkeit waren. Vielleicht sollte man doch über den technischen Forderungen die Qualität nicht so ganz vernachlässigen. Gronostay begrüßt Buttings Experimente, mißt ihnen aber weniger zentrale Bedeutung bei als dieser, und das umso weniger, als der Klangcharakter der neuen Musik ohnehin der Aufnahmefähigkeit des Mikrophons entgegenkomme. Zwei Beispiele (Märsche von Krenek und Gronostay) sprachen für seine Auffassung. Sie kamen ganz klar und durchsichtig.

Der Streit ist damit nicht entschieden. Seine Fortsetzung kann nur fruchtbar sein. Sehr wünschenswert wäre es, einmal etwas aus Buttings Bearbeiter-Werkstatt zu hören: wie er sich etwa die Funkeinrichtung einer Wagner-Partitur denkt.

Hanns Gutman (Berlin)

Kultur und Schallplatte Es ist hier mehrfach ausgesprochen worden, daß wir gar nicht in der Lage sind, einzelne Sachinhalte der Schallplattenproduktion zu erfassen, solange wir das Material nicht überblicken können. Die Kataloge, die von den großen Konzernen herausgegeben werden, sind dürftig und unzureichend; sie sind lediglich auf Geschäft und Gebrauch eingestellt. Es ist charakteristisch, daß man meist lange Zeit braucht, um hinter Titel, Text, Schlagwort und dem reproduzierenden Künstler den Komponisten überhaupt zu finden.

An dieser Stelle setzt die Arbeit des Lindströmkonzerns ein, der eben einen ersten zusammenfassenden Katalog vorlegt. „Kultur und Schallplatte" von *Felix Günther* und *Herbert Fleischer* bearbeitet und von dem Leiter der Kulturabteilung *Ludwig Koch* herausgegeben, beschränkt sich auf die Kunstmusik. Durch Ausschaltung der Gebrauchs- und Schlagerplatten kann hier zum ersten Male das gesamte Material eines Konzerns erfaßt werden. Die Sammlung ist nach Komponisten alphabetisch geordnet. Es ist also möglich, sofort festzustellen, wie weit ein Musiker in der Plattenproduktion des Konzerns vertreten ist. Eine unerläßliche Voraussetzung für jede ernsthafte Arbeit, für jede Auswahl zu wissenschaftlichen oder erzieherischen Zwecken, für jede Zusammenstellung eines Repertoires.

Der Katalog geht bis auf die Gregorianik und die Ausschnitte alter Polyphonie zurück und umspannt auch die ausländische Produktion. Dies wird gerade gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen wichtig. Wir finden bei Namen wie Albeniz, de Falla, Milhaud, Poulenc, Ravel charakteristische Zusammenstellungen.

Wir begrüßen diese Arbeit der Kulturabteilung, die eine empfindliche Lücke auszufüllen imstande ist, und erwarten, daß auch die anderen Konzerne in möglichst kurzer Zeit ähnliche Kataloge vorlegen. Erst dann ist es möglich, die Schallplattenproduktion in ihrer Gesamtheit zu umspannen. Bei der heutigen Entwicklung der Schallplatte, die sie zu einem immer stärkeren Faktor unseres Musiklebens macht, ist hier der Weg bezeichnet, den Lindström in klarer Erkenntnis der Lage vorangegangen ist.

Hans Mersmann (Berlin)

Tonfilm:

Der blaue Engel

Es ist von grundsätzlicher Bedeutung, wenn wir den Tonfilm, den wir bisher meist bekämpfen mußten, zum ersten Male an dieser Stelle werten. „Der blaue Engel", Verfilmung von Heinrich Manns herrlichem „Professor Unrath", ist kein Experiment mehr sondern eine Erfüllung. Das liegt an dem Niveau des von *Zuckmayer* und *Vollmöller* hergestellten Manuskripts, das liegt vor allem an der außergewöhnlichen Regie *Joseph von Sternbergs,* dessen Entdeckung wir Chaplin verdanken, und das liegt an der schauspielerischen Leistung nicht nur der Hauptdarsteller Jannings und Marlene Dietrich, sondern des ganzen Ensembles, dem unter anderen Gerron und Rosa Valetti angehören.

Die Ausnahmestellung dieses Sprechfilms liegt in zwei Richtungen, von denen hier vor allem die erste interessiert. Die sehr stockende und bedrohte Entwicklung des Tonfilms ist hier ein gewaltiges Stück vorwärts geschnellt. Vor allem aber: die Befreiung von Amerika wirkte sich im Manuskript, in der Regie und im Schauspielerischen in einer Größe aus, die den Mut zum Tragischen aufbringt und der amerikanischen Happy-end-Verkitschung des Films zum ersten Male wieder echtes Drama entgegenstellt.

Sternbergs Leistung beruht vor allem in einer prinzipiell neuen Gruppierung von Handlung, Ton und Geräusch. Das ist der erste Film, der trotz Dialog und zahlreichen eingestreuten Gesangsnummern sein Tempo behält. Die Tür zur Bühne, auf der Marlene Dietrich ihre Schlager vulgär und plastisch hinstellt, geht immer im rechten Augenblick wieder zu. Die Musik zu diesen Schlagern schrieb *Friedrich Holländer.* Sie ist, ebenso wie der Dialog, außerordentlich sparsam, knapp und einprägsam.

Ein glücklicher Stern steht über diesem Film. Es wird aus dem Vollen geschöpft. Nirgendwo kommt Routine auf. Und alle starken literarischen, musikalischen und schauspielerischen Einfälle verschmelzen in einer Regie, welche mit sicherem Instinkt an Menschen und Dingen das Atmosphärische befreit und gelegentlich bis ins Transzendentale vorstößt.

Hans Mersmann (Berlin)

RUNDFUNK-NOTIZEN

Reichsrundfunkgesellschaft und Tonfilm. Unter dem Namen Melophon G. m. b. H. ist eine Gesellschaft gegründet worden, die Tonfilme herstellen will, die der Belehrung und Bildung auf musikalischem Gebiete dienen sollen. Im Aufsichtsrat sitzt unter anderm Dr. Magnus, der Direktor der Reichsrundfunkgesellschaft und Dr. Flesch, der Intendant der Berliner Funkstunde. Es ist u. a. geplant, ein Tonfilmarchiv einzurichten.

Weltstimmkonkurrenz im Tonfilm. Die Firma Synchron-Film, Paris, beabsichtigt eine Konkurrenz der schönsten Stimmen der Erde zu veranstalten. In achtzehn Ländern wird zunächst ein Preisausschreiben auf Komposition eines Liedes erlassen werden. Nach der endgültigen Auswahl dieses Liedes soll eine Auswahl von Sängern und Sängerinnen getroffen werden, über welche das Publikum entscheidet. Die Uraufführung dieses Tonfilms soll in allen Staaten gleichzeitig stattfinden. Ein Riesenaufwand, der symptomatisch für die Lage der Tonfilmproduktion ist.

Preisausschreiben für Rundfunkmusik. Die Deutsche Stunde in Bayern (Rundfunk München) erläßt ein Preisausschreiben für eine Original-Rundfunkmusik. Höchstdauer 25 Minuten. Der Preis für das beste Werk beträgt 1500.– M. Es wird im Rahmen der Münchner Funktagung im Juli 1930 öffentlich uraufgeführt werden.

Neue Musik im Berliner Sender. Die Funk-Stunde kündigt für den April und Mai eine Reihe von Ur- und Erstaufführungen an: *William Walton,* „Siesta" für Kammerorchester, Viola-Konzert und Suite Facade (24. April) unter Leitung des Komponisten.

Zwei Uraufführungen: am 28. April dirigiert *Berthold Goldschmidt* eine Suite von sich; am 13. Mai werden *Wladimir Vogels* „Chor-Vokalisen" aufgeführt. Das von der Berliner Funk-Stunde in Auftrag gegebene Werk enthält drei Stücke für gemischten Chor und Einzelstimmen mit Begleitung von 5 Saxophonen. An Stelle eines Textes werden nur Vokale gesungen.

Ende April spielen *Walter Gieseking* und *Alexander Borowsky* zum ersten Mal im Berliner Sender; dieser spielt Albert Roussels Klavierkonzert als Erstaufführung.

MUSIKLEBEN

Hanns Gutman (Berlin)

ZEITSCHAU

In der Vossischen Zeitung hat kürzlich H. W. Draber darüber berichtet, wie sehr die deutsche Musik seit dem Kriege in Amerika an Geltung verloren hat. Das betrifft nicht nur die Kompositionen, sondern auch ihre Interpreten. Aber das eine ist kaum vom anderen zu trennen, denn wenn heute Furtwängler und Klemperer schon seit Jahren nicht einmal gastweise in Amerika aufgetreten sind, während früher Mahler, Muck, Kunwald und andere ständig drüben konzertierten, so ist klar, daß auch die Aufführungen deutscher Werke numerisch zurückgehen müssen. Klemperer hat es beispielshalber in New York mit einer Bruckner-Sinfonie versucht; Toscanini wird sich hüten, es ihm nachzutun, weil Bruckner ihm fernsteht; für die anderen nichtdeutschen Dirigenten gilt Ähnliches, und so bleibt eine bedeutende Erscheinung unserer Musik demselben Amerika heute unbekannt, dem Mahler einst seine Sinfonien persönlich vorgeführt hat. Draber hat für diese Entwicklung allerhand Gründe gefunden, er sucht sie in der Mißstimmung gegen Deutschland nach dem Kriege, vor allem auch in der Vorliebe der amerikanischen Kunstfreunde für Paris und Frankreich, wo sie mit offenen (wenn auch habgierigen) Armen empfangen werden. Und doch scheint mir ein Grund noch stichhaltiger zu sein, den Draber nur nebenbei erwähnt. Da der amerikanische Kunstbetrieb auf die Dauer so wenig wie jeder andere nur von „klassischer" Kunst bestehen kann, da er der Zufuhr neuer Werke bedarf, so trifft er notgedrungen seine Wahl aus den Beständen der Neuen Musik; und daß ihm auch da die verbindlichere Haltung der jungen Franzosen mehr zusagen wird als die Schroffheit der deutschen Komponierweise im letzten Jahrzehnt – das dürfte leicht zu verstehen sein. Die zentraleuropäische Musik hatte sich, zumal in den ersten Nachkriegsjahren, sehr weit von dem common sense der gewohnten Musikübung entfernt: die Amerikaner konnten die amüsante Keckheit der nachimpressionistischen Franzosen oder auch selbst die aggressivere Art des neorussischen Ballettes eher verzeihen als die deutsche Problematik. Mit der zunehmenden Beruhigung des äußeren Klangstiles, die in Deutschland zur Zeit unverkennbar ist, werden vermutlich auch manche Positionen im Ausland zurückgewonnen werden. Dann wird man auch wieder deutsche nachschaffende Künstler benötigen, deren man für die Beethoven-Interpretation entbehren kann. Wer also die Geltung unserer Musik in Amerika wieder stärken will, tut gut daran, auch die neuere Produktion nicht außer Acht zu lassen. Sie ist heute durchaus wieder „ausfuhrfähig".

* * *

Aus dem gleichen Amerika, das die Norm über alles schätzt, kommt die Kunde von einem „Book-of-the-Month Club", von einer Art Buchgemeinschaft also. Nur daß dieser Club nicht selbst produziert, sondern für seine Mitglieder aus den Verlagserscheinungen eine Auswahl trifft. Jedes Mitglied bekommt regelmäßig das von einem

Kritikerausschuß bestimmte „Buch des Monats“ zugestellt, das es zwar nicht kaufen muß, dessen Erwerb ihm aber angeraten wird, weil es doch so angenehm sei, ein Buch zu lesen, das viele Leute lesen und über das auch geredet wird. Typischer Fall der Uniformierung geistiger Dinge; und für uns in diesen Tagen von besonderem Interesse, wo die Frage der Propagierung des Buches am „Tag des Buches“ wieder einmal angeschnitten wurde. So gewiß wir es ablehnen, ein Buch wie ein Putzmittel oder einen Rasierapparat anzupreisen, so sicher dürfte mit schönen Redensarten nichts für das Buch getan sein. Und deshalb glaube ich, solang mir nicht die Statistik das Gegenteil beweist, daß diese großsprecherische Veranstaltung ganz und gar ins Leere trifft. Das Bedürfnis, zu lesen, hat man oder man hat es nicht; und falls man es einem, der es nicht hat, überhaupt beibringen kann, so doch nicht vermittels einer Art Reklametag, sondern nur durch pädagogische Bemühung. Und viel erfolgreicher als all die edlen Reden wäre ein Versuch der Verleger, endlich einmal belletristische Literatur in minderer Ausstattung und zu diskutablen Preisen herauszubringen, damit nicht die Anschaffung eines durchschnittlichen Romanes mit der wahnwitzigen Summe von zehn Mark bezahlt werden muß. Einfacheres Papier, kartonierte oder broschierte Bände: das wäre einmal ein Versuch, das Buch zu fördern. Die tausend Einwände der Verleger kenne ich alle, aber ich sehe nicht ein, warum eine Gepflogenheit, die in Frankreich seit langem gedeihlich ist, bei uns unmöglich sein sollte. Wollen wir haben, daß ein großer Teil des Volkes Bücher nach vernünftigen Grundsätzen kauft und liest, so ist zunächst viel wichtiger als hochtrabende Ideologie eine (bestimmt mögliche) Preisminderung. Die Verleger werden sich nur entscheiden müssen, ob sie Bücher zum Lesen oder Halbfranzbände fürs Regal in der guten Stube herstellen wollen.

* * *

An Böswilligkeit der Gesinnung, an Unfähigkeit des Urteils, an Mangel jeder geistigen Stellungnahme geben leider viele ausländische Musikkritiker manchen deutschen Kollegen nichts nach. Im Gegenteil: so törichte und ahnungslose Worte, wie wir sie im Folgenden aus einer großen englischen Zeitung über Strawinsky zitieren, sind bei uns selten und auch dann nur in gewissen völkischen Blättchen zu finden.

Merkwürdige russische Funksendung.

Strawinskys Ballett „Les Noces“ wurde gestern Abend von Westminster Central Hall aus gesendet: es war einer der berühmten Montag-Abende mit zeitgenössischer Musik, veranstaltet von der B. B. C.

Bevor wir diese Musik verrückt heißen, wollen wir darauf hinweisen, daß es sicher in der Nähe der Hindu-Kush oder der Wüste Gobi Gegenden gibt, wo zweifellos die „Stimme, welche über dem Garten Eden schwebte“ einen ähnlich fremdartigen, barbarischen Eindruck machen würde.

Das Werk, welches E. Ansermet dirigierte, ist für Schlagzeug (sechs Spieler), Klaviere (vier) und Sänger (Chor und Solisten), die alle eine doppelte Ration Wodka reichlich verdient haben. Die Musik geht etwa so: chatter, chatter, bang, bang; chatter, bang, bang. Und so fort, eine halbe Stunde lang.

Das Publikum klatschte, und das war nur höflich, nach einem so heldenhaften Beweis von Ausdauer, und außerdem waren es lauter Freikarten. Aber in Wirklichkeit ist Strawinskys „Hochzeit“ ein Stumpfsinn, trotzdem sie sich so barbarisch gebärdet.“

Es steht jedem frei, gegen die „Noces“ und gegen jedes andere Werk auch zu polemisieren. Wer sich aber hierzu alberner Witzchen bedient, Einwände vorbringt wie ein verständnisloser Schuljunge, der stellt nur sich, niemals das Werk bloß, das er treffen möchte. Erstaunlich und beklagenswert bleibt nur, daß in England gerade, wo ein Mann wie Dent als Präsident der I. G. N. M. waltet und noch andere gute Köpfe sich für das Neue einsetzen, daß dort Kritiker dieser Art geduldet werden und gar an sichtbarer Stelle ihr Unwesen treiben dürfen.

* * *

In die trübe Stagnation unseres gegenwärtigen Theaterlebens wird der russische Regisseur Meyerhold, der mit seinem Moskauer Staatstheater ganz Deutschland zu bereisen gedenkt, erwünschten Auftrieb bringen. Er beginnt mit Gogols „Revisor“, diesem harten Strafgericht über die Korruption der Bourgeoisie lange vor der großen Revolution. Wer von Meyerhold Exzesse des politischen Theaters erwartet hatte, wird sie in der Inszenierung der immer noch gültigen Komödie vergebens suchen. Meyerhold gibt nicht etwa die sozialen Hintergründe, die politische Entlarvung, die ökonomischen Voraussetzungen, wie Piscator vielleicht getan hätte, er erläutert die Komödie nicht, er spielt sie; mit einer echten, manchmal zu üppigen Freude am Detail, voller gut gesehener Kleinmalerei, mit einem tänzerisch durchtrainierten Spielkörper. Denn das ist anscheinend das Wesentliche der Aufführung, die das Stück zwar umformt, in Einzelszenen auflöst, aber seine Grundanlage doch bestehen läßt: daß sie nicht realistisch ist, sondern in hohem Grade stilisiert. Alles ist stetig in Bewegung, auf dem winzigen Podium, auf dem ein paar Requisiten das Milieu geben, tobt sich das bunte Spiel aus, das seine parodistische Wirkung vornehmlich aus Gestik und Tonfall zieht, sodaß man, auch ohne die Worte zu verstehen, sehr belustigt wird, wie etwa bei einer wiederauflebenden commedia dell'arte, auf die sich Meyerhold auch programmatisch bezieht. Wir haben Ähnliches schon gesehen; vielleicht hat Meyerhold die Prioritätsrechte und die höchste Qualität. Daß diese bewegungsfrohe, tanzsüchtige Auflösung des Bühnengeschehens auf das politisch-agitatorische Drama kaum anwendbar ist, leuchtet ein. Trotzdem wurde sie in einem hochpolitischen Stück wie „Brülle China“ versucht. Die Kuliszenen waren großartig ausgespielt. Aber auch hier kann, in noch höherem Maße als beim „Revisor“, der Vorwurf der Artistik nicht ausbleiben.

Heinrich Strobel (Berlin)

KRISE DER OPER – KRISE DER KRITIK

Die Uraufführung von Brecht-Weills „Mahagonny“ im Leipziger Opernhaus entfesselte einen Skandal von einer Hartnäckigkeit, wie er kaum aus der Zeit leidenschaftlichster Kämpfe um Neue Musik in Erinnerung ist. Es ist möglich, sogar wahrscheinlich, daß dieser Skandal vorbereitet war. Opernbesucher pflegen nicht unbedingt Trillerpfeifen bei sich zu tragen. Aber er hätte niemals solche Intensität annehmen können, wenn nicht das Werk selbst zur Stellungnahme zwingen würde. „Mahagonny“ rüttelt auf, es greift auch die bequemsten Hörer an. Bebartete Smokings pfiffen und schrieen in wilder Erregung. Dazwischen schwoll der Beifall einer Mehrheit immer fanatischer an.

In einem Augenblick, wo alles zum Ausgleich, zur unriskanten Verbindlichkeit hindrängt, wo der brave Mann die Hände über dem Bauch faltet und sich der wieder er worbenen Ordnung freut, in diesem Augenblick wird das musikalische Theater zum Mittelpunkt eines geistigen Kampfes. Darin liegt, einmal ganz abgesehen vom Künstlerischen, die Bedeutung dieser Premiere, deren anklägerische Wucht durch eine beispiellos konsequente Aufführung unter Brecher und Brügmann durch die grandiosen Projektionen Caspar Nehers noch erhöht wurde.

Der Kampf um „Mahagonny" setzte sich in der Presse fort. Erst durch eine Pressekampagne, die absichtlich die Grenzen verwischte, bekam dieser Kampf einen ausgesprochen parteipolitischen Zuschnitt. Ich verstehe durchaus, wenn man sich gegen das Werk stellt. Eine so eindeutige, kämpferische Sache wie „Mahagonny" fordert die Gegner heraus. Aber die Bekämpfung setzte bei den äußerlichsten Ercheinungen, bei den nebensächlichsten Stofflichkeiten an, die allgemeinsten Phrasen vom Kulturbolschewismus wurden aufgetischt, die geistigen und künstlerischen Probleme des Werkes wurden überhaupt nicht berührt. Die Leipziger Neuesten Nachrichten druckten aus allen möglichen Kritiken die negativen Stellen ab, um ihre Leser gegen das Werk aufzuhetzen. Solche Methoden sind aufs schärfste abzulehnen. Man kann durch die Auswahl der Zitate Kritiken vollständig umkehren. Das weiß jeder. Und dann: was beweisen zehn abfällige Kritiken gegen ein Werk? Kritiken, denen man oft die Unsicherheit, mit der sie geschrieben wurden, die Angst vor dem Bekennen schon beim schnellen Überfliegen ansieht.

Der Fall „Mahagonny" war wieder einmal ein schlagender Beweis für die Krise der Kritik. Jeder mißt mit einem anderen Maßstab, dazu meist mit einem, der auf die Musik, auf das Operntheater von gestern paßt, aber nicht mehr das von heute. Die wenigsten merken überhaupt, worum es geht. Die wenigsten sind aufnahmewillig, aufnahmefähig für künstlerische Äußerungen, die sich vom Herkömmlichen entfernen. Es genügt heute nicht mehr, diese Stelle gut, eine andere schlechter zu finden. Man muß sich auch in der Musik mit den geistigen Tatsachen auseinandersetzen. Man kann nicht zugleich für „Schwanda" und für „Oedipus" sein. Man kann nicht über den begabten Weill jammern, der sich einem solch minderwertigen Text verschrieb. Man muß das Kunstwerk als Ganzes sehen und es in das geistig-künstlerische Weltbild einordnen. Die Musikkritik schaufelt kleine Furchen mit fachmännischer Beharrlichkeit aus. Aber sie hat den Blick über das breite Feld verloren.

Daher ihre Unsicherheit allen entscheidenden künstlerischen Äußerungen gegenüber. „Oedipus Rex", Lehrstück, Mahagonny – die Reihe ließe sich unschwer vergrößern. Daher die Kapitulation vor dem Belanglosen und Kompromißlerischen. Zuerst die Hymnen auf „Jonny", dann die begeisterte Zustimmung zu Brands „Maschinist Hopkins", der erst durch die Presse zu einem großen Erfolg werden konnte. Wie tief muß die Verwirrung sein, wenn „Hopkins" nach der Duisburger Premiere als entscheidende Etappe des modernen Operntheaters bezeichnet werden konnte. Eine Oper, die eine kinohaft hingefetzte Eifersuchtsgeschichte mit sozialen Tendenzen vernebelt, die Maschinen singen läßt wie den Zauberwald oder die Elfen in der guten alten Zeit der Romantik. Eine Oper, die Geräuschrhythmen und Jazz, Schrekersche Süßigkeiten und dramatische Deklamationen geschickt, aber ohne jeden gestaltenden Willen einsetzt. Ich

bestreite nicht den Theatersinn Max Brands. Aber er ist ein Mann ohne geistige Haltung, ohne Ziel. Er vermengt die Begriffe und die Stile. Er packt alles von außen. Er glaubt, wenn er einen Maschinensaal auf die Bühne bringt, dann ist es eine Zeitoper. Publikum und Kritik fallen auf diese Metropolis-Angelegenheit herein, weil das Unterscheidungsvermögen für Wesentliches und Unwesentliches, für ordentliche Arbeit und flüchtige Schluderei abhanden gekommen ist.

Die Aufführung des „Hopkins“ in der Berliner Städtischen Oper wirkte abkühlend auf die begeistertsten Duisburger. Sie traten einen vorsichtigen Rückzug an (wie seinerzeit beim „Jonny“). Die Wiedergabe selbst war pompös und provinziell zugleich. Pompös im Aufwand, im Einsatz der Mittel, provinziell in der Ausführung, in der symbolistischen Verbrämung. Nur in der Oper, die ein Jahrzehnt hinter dem Schauspiel herhinkt, ist so ein Arbeitsraum, so eine Tanzbar möglich. Und nur eine Musikkritik, die nichts vom modernen Theater und nichts vom Film weiß, die stolz ist auf ihre Isolierung, kann eine derartige Szene als Gipfel dekorativer Kunst loben. Aber ein Kritiker der B. Z. brachte es jüngst auch fertig, Giorgio di Chirico, der die Bilder zu „Orest“ bei Klemperer entworfen hatte, als dilettantischen Stümper zu bezeichnen. Er hörte den Namen dieses Künstlers sicher zum ersten Mal und wußte anscheinend nicht, daß Chirico heute einer der führenden Maler in Paris ist. Sonst hätte er sich vermutlich diese Blamage erspart.

Karl Holl (Frankfurt)

„ES WIRD GEDREHT!“

„Achtung! Aufnahme!“ – nennt sich die Tragikomödie von Bela Balasz, die mit der Musik von Wilhelm Grosz jetzt im Frankfurter Opernhaus zur Uraufführung gekommen ist.

Das Stück spielt im Filmatelier und lebt von dem an sich guten Einfall, daß ein abgewiesener Liebhaber die Diva bis dorthin verfolgt, unversehens in die Aufnahme hineingezogen wird und dabei das, was er im Ernst vor hat – nämlich die Diva erschießen – mimen soll. Spannende Situationen zwischen dem Regisseur, der die Aufnahme leitet, dem Pianisten, der die „Stimmung“ dazu macht, der Schauspielerin, dem abgebrühten Schauspieler und dem armen Studenten, der eben jener unglücklicher Liebhaber ist. Erst als der Schuß in Großaufnahme gekurbelt werden soll, erwacht der Student aus seinem Trance und erkennt die Lächerlichkeit seiner Lage. Die natürliche Leidenschaft seines Zusammenbruchs aber trägt ihm ein Engagement als Kinostar ein, das ihn plötzlich hoch über das Abenteuer mit der Diva erhebt.

Die Partitur die Wilhelm Grosz zu diesem amüsanten Sketch geschrieben hat, will mehr sein als melodramatische Begleitmusik. Grosz sowohl wie Balasz haben versichert, hier eine besondere Opernform anzustreben: „Weder Musik mit Drama noch Drama mit Musik, sondern Drama in Musik“. Aber es ist aus dieser schönen Absicht nichts geworden. Das entscheidende Stilmittel der Oper: die Singstimme kommt in dem Stück zu keiner nennenswerten Bedeutung. Davon abgesehen trägt die Musik so absolut epigonalen Charakter, daß man dieser Arbeit des wendigen Wieners nicht einmal

vom rein Musikalischen her irgendwelchen Eigenwert zuerkennen kann. Das Originellste an ihr ist noch die Entwicklung des gesamten Klanggeschehens in immer neuen Varianten aus einem Grundrhythmus, der dem Wortklange jenes Mottos: „Es wird gedreht" abgelauscht ist, das dann im Schlußensemble in Szene, Wort und Musik zur Apotheose gesteigert wird. Daß Grosz sich darauf versteht, die Stilmerkmale der verschiedenen modernen Tanztypen kunstgewerblich auszuwerten, daß er im landläufigen Sinne etwas kann und Dank jener rhythmischen Grundanlage auch als Komponist immer „in Bewegung" ist, hat er längst gezeigt. Daß er eine tiefere musikdramatische Anlage besitze, hat er uns trotz seiner gediegenen Schauspielmusiken mit dieser neuen Opernpartitur ebenso wenig bewiesen, wie mit dem voraufgegangenen Versuch des „Sganarell".

So ist an diesem Abend das Motto „Es wird gedreht" in einem ganz anderen Sinne Ereignis geworden, als es die Autoren beabsichtigt hatten. Es gab zwar am Schluß der Aufführung Dank jener äußeren Komik und Aktualität starken Beifall, doch die nachhaltige Wirkung ist ausgeblieben; trotz einer Wiedergabe, die unter der Regie von Rudolf Scheel und unter der musikalischen Leitung von Helmut Seidelmann anständiges Niveau erreichte.

* * *

„Es wird gedreht" — nicht nur bei den Herren Balasz und Grosz, sondern auch bei Herrn Prof. Josef Turnau, dem neuen Intendanten des Frankfurter Opernhauses. Eine solche Kette von Fehlschlägen, wie sie nun in den wenigen Monaten des Regimes Turnau in Frankfurt vorliegt, hat dieses Institut, haben die künstlerisch interessierten Kreise dieser Stadt seit Menschengedenken nicht erlebt. Turnau begann sein Novitätenprogramm mit „Schwanda", den er noch in Breslau kreiert hat, und konnte da wenigstens eine gute Kasse zu seinen Gunsten buchen. Er ließ dann den „Maschinist Hopkins" folgen, der in Frankfurt genau so, ja noch mehr enttäuscht hat als in Duisburg. Er brachte dann „Das Land des Lächelns" heraus, das wir ihm wieder aus Kassenrücksichten nicht verübeln wollen. Er ließ dem neuen Lehár von „heute auf morgen" den neuen Schönberg folgen, der zwar künstlerisch legitimiert ist, aber einen Aufwand an Arbeit und Mitteln forderte, der von vornherein in keinem Verhältnis zum künstlerischen und geschäftlichen Erfolg stand. Daran reihte sich die Premiere von „Achtung! Aufnahme!", die mit der verspäteten Erstaufführung des „Petruschka" merkwürdig genug verkoppelt war. Und jetzt steht uns als nächstes Ereignis die Uraufführung der Oper „Atlantik" von Antheil in Aussicht.

Schon Turnaus Vorgänger, Clemens Krauß, hat sehr wenig dazu getan, die sprichwörtliche Sterilität des traditionellen Opernspielplans durch die Aufführung wertvoller zeitgenössischer Werke zu beheben. Man erinnert sich, daß etwa Hindemiths „Cardillac" in Frankfurt, der Heimatstadt des Komponisten, erst gegeben wurde, nachdem er bereits von 30 anderen Bühnen angenommen und von einem großen Teil derselben aufgeführt worden war. Aber bei Krauß hatte man wenigstens den Eindruck einer ehrlichen Selbstbeschränkung, die aus den Grenzen der Persönlichkeit und ihres damaligen Entwicklungsstadiums kein Hehl und — in Bezug auf die Qualität des traditionellen Spielplans — aus der Not eine Tugend machte. Bei Turnau hingegen gewinnt man, je länger je mehr, den Aspekt einer im Grunde unentschiedenen, lediglich nach allen Seiten lavierenden Haltung, die aus Mangel an Instinkt schon die moderne Allüre

für bare künstlerische Münze nimmt. Es wird in den musikalischen Kreisen Frankfurts mit Recht als Schande empfunden, daß eine Bühne, die noch in den ersten Nachkriegsjahren führend gewesen ist, ein Theater, das vor dem Krieg den namhaftesten anderen deutschen Opernbühnen hinsichtlich künstlerischer und geistiger Aktivität den Rang streitig gemacht hat, weder den neuen Hindemith noch den neuen Krenek noch den neuen Weill bisher in den Spielplan eingestellt hat. Und die Enttäuschung über diesen bedauerlichen Mangel an Initiative und Sachkenntnis wird noch verstärkt durch den Mangel an anderen Aktivwerten der neuen Opernleitung. Das Niveau der Tagesaufführungen hat sich gewaltig gesenkt. Die Personalpolitik des neuen Intendanten bewegt sich mit erstaunlicher Geschwindigkeit in der Richtung auf das schlechte Konsumtheater hin. Ein besonderes Kapitel ist in diesem Zusammenhang das Verhalten der maßgebenden Stellen der städtischen Verwaltung. Statt daß man der skizzierten Entwicklung mit scharfer Kritik begegnet und auf Abänderung der Mißstände hindrängt, verdeckt man die Blößen des Instituts einstweilen schämig und selbstzufrieden mit der Formel „Umstellung zum Volkstheater" und macht, wenn Not an Mann geht, etwa auch noch „übertriebene Ansprüche der Kritik" für den schlechten äußeren Status der Bühne verantwortlich.

Wie lange dieser Betrieb so noch fortgehen soll? Das wissen die Götter! Aber daß er nicht mehr lange so gehen kann, ohne daß der Karren vollends in den Dreck gefahren ist, das erscheint schon heute, sieben Monate nach dem Beginn der Ära Turnau, gewiß. – „Es wird gedreht!"

MELOSBERICHTE

Hindemiths Neue Bratschenmusik

Furtwänglers Programme hatten in den letzten Monaten einen sensationellen Tiefstand. Neuheiten von Reznicek, Respighi, Kletzki, dann ein spießbürgerlicher Bierulk von Georg Schumann – lauter Verlegenheiten, lauter Überflüssigkeiten von vorgestern. Ich weiß, daß es kaum ein indolenteres, inaktiveres Publikum gibt, wie in der Philharmonie. Furtwängler musizert gegen eine Mauer von Vorurteil und Phlegma. Aber gerade er hätte die Autorität, um die Hörer zu neuen Werken zu bekehren. Er fürchtet sich vor eindeutiger Stellungnahme. Er hält sich lieber an minderwertige Epigonenstücke. Warum baut er seine Programme nicht planvoll auf? Es hat keinen Zweck, alle paar Jahre den „Sacre" zu machen. Die Hörer müßten allmählich die wichtigsten Werke neuer Musik kennen lernen. Furtwänglers riesiger Ehrgeiz sollte sich nicht daran stoßen, auch einmal ein Werk zu dirigieren, das ein anderer Dirigent in Berlin schon an anderer Stelle aufgeführt hat. Aber vielleicht sind die wirklich neuen Stücke, die jedes Jahr durchgehen, nur Konzessionen an die ewig zeternde Kritik, Konzessionen an Furtwänglers eigenen Ehrgeiz.

Furtwängler brachte die neue Musik für Bratsche und größeres Kammerorchester von Paul Hindemith. Warum setzte er die Dritte von Brahms darauf, dieses blutarme, resigniert heroische Stück? Aus Angst vor dem Publikum? Aus Konzilianz gegenüber den Unzufriedenen? Der neue Hindemith hatte eine freundlichen Erfolg. Er hätte mehr verdient, denn es ist eine der schönsten und reifsten Arbeiten, die wir von Hindemith kennen. Der heitere, gelöste Stil von „Neues vom Tage" ist auf die konzertante Musik übertragen. Dieselbe Grazie, dieselbe Leichtigkeit, dieselbe Meisterschaft in der Arbeit – aber noch einfacher, noch durchsichtiger, noch beruhigter und mit einem lyrischen Grundton, der immer bei Hinde-

mith da war, der aber noch nie so rein durchklang. Manche Themen haben etwas Volkstümliches, sie prägen sich ein, sie bleiben im Ohr. Hindemith findet einen neuen Formaufriß: zwei Teile mit je drei gegensätzlichen Gruppen. Allmählich lösen sich die melodischen Konturen der Solobratsche in leichtes Figurenwerk auf. Aber diese Figuren sind weniger als je virtuose Äußerlichkeiten. Sie sind melodische Inhalte, auch wenn sie um die reizenden Fanfaren der hohen Flöten und der mit besonderer Liebe behandelten drei Hörner sausen. Die zart geführten Themen werden mit größter Kunst weitgeführt. Hindemiths polyphoner Stil hat sich so stark aufgelockert, daß die reine Stimmigkeit nur mehr latent spürbar ist. Der Komponist spielte den Solopart mit größter Überlegenheit und Ruhe. Furtwängler zeigte sich mit dem Stil dieser reinen und reifen Musik völlig vertraut. Die Bläser musizierten leicht und durchsichtig.

Einen ganz großen Erfolg hatte Furtwängler ein paar Wochen vorher mit einer klanglich unglaublich reich schattierten, dramatisch angelegten Wiedergabe von Beethovens großer Messe. *Klemperer* brachte sie kurz darauf mit seinem Philharmonischen Chor. Er gibt diese problematischen Werke viel ungebrochener. Der Chor ist wunderbar studiert. Man hat die großen Fugen noch nie so klar und klangschön gehört. Aber warum schließt sich nun auch Klemperer der breiten Konzerttradition an, warum führt er Stücke auf, die sowieso dauernd gespielt werden? Bachkantaten hört man in Berlin nur ganz selten, und dann mit ungenügenden Mitteln. Hier liegt eine Aufgabe für ihn und seinen Chor.

Heinrich Strobel (Berlin)

Brecht-Hindemiths „Lehrstück“ in Dresden

Der Vorkämpfer für neue Musik in Dresden, Paul Aron, setzte sich im Rahmen seiner Konzerte für den eigenwilligen und vorwärtsweisenden Versuch des in Baden-Baden uraufgeführten Brecht-Hindemith'schen Lehrstücks ein. Diese originelle Formulierung der alten vanitas vanitatum-Idee bei Bert Brecht wendet sich eindrucksstark und pädagogisch anregend an das Publikum, das durch das Mitsingen der der Menge zugewiesenen Sätze zum ersten Mal wieder zu aktiver Teilnahme an der Musikaufführung herangezogen wird.

Der Dresdner Versuch hatte frappierende Wirkung, das Publikum des dichtgefüllten größten Dresdner Konzerthauses begriff die Zusammenhänge und bewies sehr eifrige Mitarbeit. Es war dies das Verdienst des Dirigenten *Paul Aron* und auch ein Verdienst des Regisseurs *Josef Gielen*, der die Sichtbarmachung des szenischen Teils unaufdringlich und organisch der musikalischen Form anpaßte. Als intelligenter Sänger verdient *Walter Hessel*, als disziplinierte Sprecherin *Rose Steuermann* Anerkennung. Ein ehrlicher großer Erfolg.

Kurt Sauer (Dresden)

Neue Musik in Magdeburg.

Der in Magdeburg seit sechs Jahren tätige Generalmusikdirektor *Walther Beck* hat kürzlich mit einer Serie von Hindemith-Aufführungen dem Stadttheater einen Kassenerfolg verschafft. Es handelt sich um die Oper *„Neues vom Tage“*. Die Freunde der modernen Musik sehen in dieser Tatsache das Ergebnis zielbewußter, pädagogisch wie künstlerisch gleich wertvoller Arbeit eines Mannes, der es in dem etwas schwerfälligen Mitteldeutschland naturgemäß nicht leicht hatte, die Starrheit der Theater- und Konzertprogramme mit neuem Leben und neuem Geist zu erfüllen. Glücklicherweise hat sich Beck heute im wesentlichen durchgesetzt. Er mußte im Jahre 1924 mit Richard Strauß' „Ariadne“ beginnen. Selbst diese war neu für Magdeburg. Dann kamen Rudi Stephans „Erste Menschen“. Und dann folgte eine solche Fülle von Erstaufführungen im Theater und in den Sinfoniekonzerten, daß Magdeburg inzwischen ein für die Pflege zeitgenössischer Musik wichtiger Platz geworden ist.

Hindemith mit mancherlei Konzerten und Kammermusiken und vor allem mit dem glänzend herausgebrachten „Cardillac“ und Strawinsky mit „Feuervogel“, „Nachtigall“, „Petruschka“, „Geschichte vom Sol-

daten“ und „Oedipus“ sind mit ganz besonderer Liebe betreut worden. Wellesz hatte zwei wichtige Premieren: „Die Opferung des Gefangenen“ und „Scherz, List und Rache“. Krenek kam neben dem „Jonny“ mit seinem Klavierkonzert zu Wort. Weill mit dem „Zaren“ und der „Dreigroschenoper“. Darüber wurde nicht vergessen, der „Ägyptischen Helena“ von Richard Strauß eine glanzvolle Aufführung zu bereiten. Die systematische Buntheit der alle Richtungen und Spielarten umfassenden Programme ist durch die folgende, keineswegs vollständige Aufzählung einiger Namen wenigstens gekennzeichnet: Atterberg, Rangström, Sibelius, Holst, Janacek, Prokofieff, Debussy, Ravel, Milhaud, Grimm, Haas, Braunfels, de Falla.

Walther Beck darf also als ein tätiger Anwalt der Moderne gelten. Sein Dirigieren hat nicht weniger Überzeugungskraft als seine Programmgestaltung. Besonders die Strawinsky- und Hindemith-Premieren verrieten Willen, Kraft und Können dieses jungen tatenfrohen Dirigenten.

Günter Schab (Magdeburg)

Lebendige Oper in Erfurt. *Verdis* „Räuber“ gelangten am Erfurter Stadttheater zur Erstaufführung. Vier Jahre vor dem „Rigoletto“ entstanden, zeigt das Werk besonders in den beiden ersten Akten nur wenig von der ungeheuren dramatischen Spannung und Wahrheit, die allein die Ausgrabung rechtfertigen könnte. Die Handlung, eine opernhafte Bearbeitung von Schillers Drama, dringt nirgends zu voller Deutlichkeit vor. Die Exposition bringt eine undramatische Reihung konventioneller Arien. Karl bleibt durchweg der schablonenhafte Operntenor. Amalia versucht sich zunächst in einigen Gilda-Ahnungen; erst eine intime B-dur-Arie am Grabe des alten Moor mit sanft aufsteigender Melodik und sparsamer Harfenbegleitung ragt in die Sphäre reinen Ausdrucks. Nur in der Gestalt des Franz spürt man sofort den faszinierenden dramatischen Nerv Verdis: ihre Dämonie wächst sich zum tragenden Grundton des Werkes aus.

Ungleich wertvoller die beiden Schlußakte. Die Begegnung von Karl und Amalia, die Szenen am Hungerturm, vor allem der Traum des Franz und sein Duett mit Moser sind starke Visionen. Auffallend schwach bleibt durchweg die Behandlung des Räuberchores. Verdis großartige spätere Ensembletechnik wird hier noch nicht einmal geahnt. Zu solch intensiver Dramatik fehlt ihm auf dieser Stufe seiner Entwicklung noch die Kraft. Die blühendste italienische Melodik kann nicht darüber täuschen, daß der Wiederaufnahme dieses Werkes tiefere Bedeutung nicht zukommt.

Sie hatte lokales Interesse als Beweis einer unternehmungsfreudigen Theaterleitung, die allzu ausgefahrene Gleise meidet. Das wird heute beim Opernspielplan besonders wichtig, und selbst mißglückte Versuche sind, wenn sie aus Verbundenheit mit der Zeit geschehen, immer noch wertvoller als etwa die Lethargie der benachbarten Thüringer Bühnen, besonders des *Deutschen Nationaltheaters* in *Weimar*, das trotz viel reicherer Mittel völlig stagniert. Auch *Gera* ist in letzter Zeit stark ins Hintertreffen geraten.

Das preußische Erfurt hat seinen Ruf als die lebendigste Opernbühne der Thüringer Landschaft in dieser Saison durch mehrfache Erstaufführungen moderner Werke befestigt. *Strawinskys* „Oedipus Rex“ wurde unter Verzicht auf Kostüm und Geste gleichwohl in szenischem Rahmen gegeben. Trotz dieser Halbheiten war die Wirkung der Musik, die alles Dramatische restlos aufgesogen hat, rein und stark. Um die von Generalmusikdirektor *Jung* geleitete Aufführung, der ein einführender Vortrag von *Dr. Heinrich Strobel*, Berlin, voranging, hatten der Theaterchor und namentlich die Jokaste *Berta Kaysers* starke Verdienste.

Ein besonderer Erfolg wurde *Hindemiths „Neues vom Tage“* mit 32 Vorhängen am Schluß der Premiere. Intendant *Maisch* stellte die Regie auf tanzhafte Stilisierung, stützte und erleichterte die Szene, wo die Musik sich einmal gegen sie ausbreitet. *Franz Jung* gab dem Werk viel von dem rhythmischen und musikantischen Elan dieser schlanken, durchsichtigen Partitur. Ausgezeichnet die Disziplin bei Orchester und Sängern, die den Deklamationsstil ihrer instrumentalisch klaren Melodik erstaunlich gut trafen.

Erwähnung verdient auch ein moderner Kurzopern-Abend mit *Tochs* amüsanter „Prinzessin auf der Erbse“ und *de Fallas* noblem, eigenartig archaisierendem „Meister Pedros Puppenspiel“ unter der feinnervigen Leitung *H. W. Steinhardts.* Zwischen beiden Stücken bestätigte *Weills* „Kleine Dreigroschen-Musik“ den Erfolg der Dreigroschenoper, die schon im vorigen Jahr dem Theater Rekordzahlen gebracht hatte.

Die Bemühungen der Theaterleitung finden bei Künstlern und Publikum Verständnis. Der lebendige Spielplan hat dem Theater neue Besucher, wachsende Einnahmen zugeführt. Erfurt ist eine der wenigen Vollbühnen, die bisher von der allgemeinen Theaterkrisis verschont geblieben sind. Das ist der beste Beweis für die aktivierende Kraft der Gegenwartskunst. *Heinz Joachim (Erfurt)*

Bühnenbild-Ausstellung in Oldenburg

Nachdem die *Oldenburger Vereinigung für junge Kunst* in den Jahren ihres Bestehens durch rastlose Arbeit für das künstlerische Schaffen der Gegenwart, nicht zuletzt für moderne Musik, geworben hatte, brachte ihr Leiter, *Dr. Ernst Beyersdorff,* nunmehr eine Bühnenbild-Ausstellung zustande. Die Veranstaltung, die in weiten Kreisen des Publikums Resonanz fand, vermittelte einen instruktiven Querschnitt durch die Bühnengestaltung des modernen Theaters, vor allem auch der Oper. Aus der Fülle des reichhaltigen Materials seien hier die Entwürfe zu Alban Bergs „Wozzek“ von *Caspar Neher,* zu „Hoffmanns Erzählungen“ von *Moholy-Nagy,* zu „Neues vom Tage“ von *Wilhelm Reinking* (Darmstadt), zum „Boris“ und zu verschiedenen Händelopern von *Heinrich Heckroth* (Essen) und zu Bartóks „Der holzgeschnitzte Prinz“ von *Oskar Schlemmer* (Breslau) als besonders aufschlußreich herausgegriffen. Ihren abschließenden Höhepunkt erreichte die Ausstellung mit einem öffentlichen Diskussionsabend. *Carl Wereckshagen* (Darmstadt) sprach in durchdachten und klaren Ausführungen über „Die Situation des Theaters“. Der Darmstädter Opernregisseur *Arthur Maria Rabenalt* gab durch seine temperamentvolle Rede *gegen* das Klischee und *für* die Aktivierung der Oper als Bestandteil des Zeittheaters eine Fülle wertvoller Anregungen. *Günther Ries (Oldenburg)*

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurz orientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern.

NEUE MUSIK

Weill-Frenkel, Sieben Stücke nach der Dreigroschenoper für Violine und Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Joaquin Turina, Viaje maritimo – Seereise, für Klavier; 1) Licht auf dem Meere, 2) Ein Fest, 3) Ankunft im Hafen.
– Miniaturen, 8 kleine Stücke für Klavier. *Schott, Mainz*

Kurt von Wolfurt, Variationen und Charakterstücke über ein Thema von W. A. Mozart für großes Orchester, op. 17. Partitur.
Den Variationen liegt das Thema der Variationssonate in A-dur von Mozart zugrunde, das auch Reger variiert hat.

Paul Graener, Die Flöte von Sanssouci op. 88 in „Eulenburgs Kleine Partitur-Ausgabe“. *Eulenburg, Leipzig*

August Halm, Leichte Klaviermusik, drittes Heft; zwei Sonatinen in A-dur und G-dur. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

NEUAUSGABEN

Michael Prætorius, Sämtliche Orgelwerke, herausgegeben von Karl Matthaei, eingeleitet von Wilibald Gurlitt. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Niederländische Bildmotetten aus dem 16. Jahrhundert, Heft 1 und 2, herausgegeben von Max Seiffert, in „Organum“. *Kistner & Siegel, Leipzig*
Kupferstiche vom Ausgang des 16. Jahrhnnderts „als Inkunabeln des Musikkupferstichs sowie als unmittelbare Zeugnisse des Zeitgebrauchs (in verschiedenartiger Weise a cappella-Gesänge mit Instrumenten zu begleiten“; daneben die dazugehörigen Kompositionen von Lasso, Pevernage, Verdonck u. a.

Dietrich Buxtehude, Solokantaten, Nr. 6 „O fröhliche Stunden“ (Osterkantate) herausgegeben von Karl Matthaei. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Josquin des Prés und andere Meister, Weltliche Lieder zu 3—5 Stimmen, herausgegeben von Friedrich Blume, in: „Das Chorwerk“. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Unbekannte Meisterwerke der Klaviermusik von Händel, Telemann und Ph. E. Bach, für das Cembalochord und den Kielflügel herausgegeben von Werner Danckert. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

W. A. Mozart, Kanons, zum Singen und Spielen auf Instrumenten, in: Beihefte zum „Musikanten" herausgegeben von Fritz Jöde. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Schulmusik und Chorgesang, Vorträge der VIII. Reichsschulmusikwoche in Hannover, herausgegeben vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin. *Quelle & Meyer, Leipzig*

Waldemar Woehl, Die Blockflöte, kurze Einführung in ihr Wesen, ihre Möglichkeiten und ihre Handhabung. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Kultur und Schallplatte, Katalog der Carl Lindström A.-G. Berlin, Kultur-Abteilung, herausgegeben von Ludwig Koch. *Lindström, Berlin*

Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Zweiter Jahrgang 1928–29, herausgegeben v. Hermann Halbig. *Bärenreiter-Verl., Kassel*

Henry Cowell, New Musical Resources. Untersuchungen über die Elemente der Musik: Tonverbindungen, Metrum, Rhythmus, Tempo, Dynamik, Form. *Alfred A. Knopf, New-York*

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

AUS DEN OPERN

Die *Berliner Staatsoper* hat die komische Oper *„Samuel Pepys"* von *Albert Coates* zur Uraufführung angenommen.

Alban Bergs *„Wozzeck"* hatte in *Aachen* einen so starken Erfolg, daß elf Aufführungen des Werkes angesetzt werden konnten.

Am Breslauer Stadttheater (Intendant Dr. Georg Hartmann) gelangte am 9. April ein Werk des jungen italienischen Komponisten Pedrollo, „Schuld und Sühne" zur Uraufführung. Das Libretto hat der Regisseur der Mailänder Scala, Forzano, nach Dostojewskis Roman „Raskolnikow" verfaßt.

Die Oper *„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"* von *Brecht* und *Weill* wurden soeben von den *Reinhardt-Bühnen* zur Berliner Erstaufführung erworben. Das Stück kommt als erste Herbstnovität des Deutschen Theaters unter Regie Max Reinhardts zur Aufführung. Es ist das erste Mal, daß Max Reinhardt eine moderne Oper an seinen Bühnen spielt.

Das *Mannheimer Nationaltheater* veranstaltet im Juni einen *Verdi-Zyklus* mit folgenden Werken: Nebukadnezar, Traviata, Macht des Schicksals, Aida, Don Carlos und Othello.

Die neue Oper von Jaromir Weinberger *„Die geliebte Stimme"* wird unter Leitnng von Hans Knappertsbusch im Oktober in *München* herauskommen.

„Die beiden Klingsberg" betitelt sich eine neue Oper von *Paul Gräner.* Den Text schreibt — nach dem gleichnamigen Kotzebueschen Lustspiel – Günther Bibo.

Im Archiv des Steiermärkischen Musikvereins in Graz wurden Text und Orchesterstimmen eines Ballettdivertissements *„Die Rekrutierung* oder *die Liebesprobe"* von *Mozart* gefunden. Die Musik stammt aus Mozarts letzten Lebensjahren. Sie ist teils den Contretänzen entnommen, teils neu komponiert.

*

Der Heidelberger Stadtrat hat der *Schließung des Heidelberger Stadttheaters* zugestimmt. Es werden keine Mittel für die Fortführung des Theaterbetriebs in den Voranschlag eingestellt. Die Schließung ist als vorübergehend — vielleicht auf die Dauer von ein oder zwei Jahren — gedacht. Selbstverständlich bleibt die Möglichkeit von Gastspielen auswärtiger Bühnen offen. Die Stadt stellt jedoch keine Mittel dafür zur Verfügung.

NEUE MUSIK IN KONZERTEN

Paul Aron veranstaltete am 11. April seinen 50. Abend *„Neue Musik"* in *Dresden.* Mit einer im deutschen Musikleben einzig dastehenden Konsequenz setzte sich der Dresdener Pianist seit zehn Jahren für moderne Musik ein. Fast alle neue Kammermusik gelangte in seinen Konzerten zur Aufführung. Die Abende gewannen solche Bedeutung im Dresdener Musikleben, daß sich die Stadt in diesem Jahr zu einer Unterstützung der Arbeit Arons entschloß Das Programm der Jubiläumsveranstaltung umfaßte Werke von Tscherepnin, Krenek (Uraufführung der Fidellieder op. 64), Tansmann, Honegger, Milhaud und Trantow (Uraufführung eines Concertinos für Klavier und Bläser).

Die „Schlesische Funkstunde" in *Breslau,* brachte unter Leitung von *Dr. Nick* mit dem Schlesischen Landes-Orchester das Konzert für Cembalo und Kammerorchester op. 81 von *Wolfgang Jacobi* mit Gertrud Wertheim als Solistin heraus.

Gustav Brecher brachte in einem Sinfoniekonzert der Mirag in *Leipzig* die zweite Sinfonie von *Ernst Dressel* zur Uraufführung.

Beim *Tonkünstlerfest* des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, das in den Tagen vom 4. bis 8. Juni in *Königsberg* stattfindet, werden folgende Werke zur Aufführung gelangen: *Wolfgang von Bartels,* Sonate für Cello und Klavier. *Conrad Beck,* Der Tod des Oedipus, Kantate für Soli, gem. Chor und Orgel.

Alban Berg, Konzertarie für Sopran und Orchester, *Otto Besch*, Adventskantate für gem. Chor, zwei Soli und Orchester, *Hans Ebert*, Suite für kleines Orchester, *Wolfgang Fortner*, Fragment Maria, Kantate für Gesang, 5 Streicher und 3 Bläser, *Alfred Fischer*, 4 Kammerchöre a cappella, *Stefan Frenkel*, Violinkonzert, *Hans Gál*, Sinfonietta, *Paul Groß*, Musik für Bratsche und Blasinstrumente, *Alf Jürgensohn*, 6 Gedichte für eine Stimme und 5 Instrumente, *E. G. Klussmann*, Streichquartett, *Nikolai Zopatnikoff*, Sinfonie, *Wilhelm Maler*, Concerto grosso, *Robert Oboussier*, Trilogia sacra, Kantate für Soli, Chor und Orchester, *Rudolf Siegel*, Heldenfeier für Männerchor und Orchester, *Heinz Schubert*, Sinfonietta, *Erwin Schulhoff*, Divertimento für drei Bläser, *Wladimir Vogel*, Sinfonia fugata, *Gerhard von Westermann*, 3 Intermezzi für Orchester, *Hermann M. Wette*, „Der Schneider in der Höll" für Chor a cappella.

Paul Hindemith hat ein *Lehrstück für Kinder* geschrieben, das im Rahmen der Neuen Kammermusik Berlin 1930 aufgeführt werden soll.

VERSCHIEDENES

Am 1. April erscheint in dem gemeinsamen Verlag *Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel* und *B. Schott's Söhne, Mainz*, die Zeitschrift *„Musik und Gesellschaft"*, Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik. Die neue Zeitschrift ist unter wesentlicher Erweiterung des Arbeitsprogramms als Fortsetzung der *„Musikantengilde"* gedacht, die mit dem 1. April ihr Erscheinen eingestellt hat. Herausgeber ist *Prof. Fritz Jöde*, Schriftleiter *Dr. Hans Boettcher*.

Ab 1. April ist die bisher im Verlage G. D. Baedeker, Essen, erscheinende „Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege" mit der *„Zeitschrift für Schulmusik"* (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel) vereinigt. Ihr bisheriger Schriftleiter, *Ernst Dahlke-Dortmund*, tritt in den Herausgeberkreis der Zeitschrift für Schulmusik ein. Gleichzeitig mit der Verschmelzung geht die Zeitschrift für Schulmusik zum monatlichen Erscheinen über

Die Internationale Stiftung *Mozarteum* in *Salzburg* veranstaltet im Sommer (Juli-August) eine *Orchester-Akademie*, die die praktische Unterweisung der angehenden Dirigenten und Komponisten bezweckt. Es werden alle Fächer gelehrt die sich auf Orchesterpraxis beziehen. Ein Symphonie-Orchester steht den Schülern für Dirigierübungen und Einstudierung ihrer Werke zur Verfügung. In mehreren öffentlichen Veranstaltungen haben die Kursteilnehmer Gelegenheit, ihre Werke zur Aufführung zu bringen. Als Lehrpersonen fungieren Prof. Dr. Bernhard Paumgartner, Prof. Clemens Krauss, Prof. Dr. Paul Graener, Prof. Franz Schalk, Prof. Bruno Walter, Meinhard von Zallinger, Herbert von Karajan.

AUSLAND

Frankreich:

Alexander Schaichet brachte anläßlich des 10jähr. Jubiläums des Kammerorchesters *Zürich* Hindemiths „Hin und zurück", Ernst Tochs „Egon und Emilie" und Milhauds „Actualités" zur Erstaufführung in Zürich.

Jacques Ibert hat soeben ein neues Stück beendet: „Le stratagème des Roues", nach dem Roman von Const. Weyer. Es soll am Theatre de l'Atelier in Paris gegeben werden.

Holland:

Erwin Schulhoffs „Doppelkonzert" für Flöte und Klavier, das in einem Symphoniekonzert des *Amsterdamer Concertgebouw* (Leitung Pierre Monteux) zur Aufführung gelangte, hatte außergewöhnlichen Erfolg. Das Amsterdamer *„Muzieklyceum"* brachte u. a. tagszuvor in einem Konzert, welches ausschließlich tschechoslovakischer Produktion gewidmet war, Schulhoffs Sonate für Violine und Klavier (Violine Alex. Moskowsky, Klavier Schulhoff) und Schulhoffs „Concertino" für Flöte, Viola und Kontrabaß zur Aufführung. Dem Konzert folgte ein Festbankett, zu welchem Persönlichkeiten der Amsterdamer Musikwelt geladen waren.

Gleichzeitig veranstaltete die „Gesellschaft für Moderne Musik" im *Haag* einen Abend, der ausschließlich Schulhoffs Kammermusik- und Klavierwerken gewidmet war und bei welcher Gelegenheit Schulhoffs Violinsonate großen Erfolg hatte. Die Violinsonate kommt demnächst in einer Reihe reichsdeutscher Städte durch *Alexander Moskowsky*, sowie in Frankreich und Belgien durch *Herman van de Vegt* zur Aufführung.

Rußland:

Professor Ernst Wendel dirigierte in *Leningrad* in 6 Konzerten, die sämtlich vor ausverkauftem Saal stattfanden, die neun Symphonien von Beethoven und die letzten 3 Symphonien von Tschaikowsky.

Schweiz:

Den gesamten *„Ring"* in der Schweiz zur Aufführung gebracht zu haben, war bis jetzt ein Vorrang, den Zürich für sich beanspruchte. Nun hat sich auch die welsche Schweiz an die für ein so bescheiden ausgestattetes Theater wie *Genf* es besitzt gewaltige Aufgabe herangewagt, den Ring aufzuführen.

Das „Orchestre de la Suisse Romande" hat die Organisation übernommen und sich zur Unterstützung erste Kräfte aus Deutschland herbeigeholt. Das Orchester war für den Ring auf 72 Mitwirkende verstärkt worden und der Leitung des Kapellmeisters der Städtischen Oper Berlin-Charlottenburg *Robert Denzler* unterstellt. Die Regie lag in den bewährten Händen von *Dr. H. Niedecken*, Staatsoper, Berlin. Die Darsteller waren aus den besten Kräften der deutschen Bühnen ausgesucht worden.

Trotz der mannigfaltigen technischen Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten, die es eben im Rahmen des Möglichen zu überwinden galt, wird diese Darbietung des „Ring“ im „Grand Théatre“ ein Ereignis in der Musikgeschichte Genfs, wie überhaupt der welschen Schweiz, bleiben.

Das *Winterthurer Musikkollegium* feierte am 3. April sein 300jähriges Bestehen. Winterthur ist mit *Hermann Scherchen* als musikalischem Führer und *Werner Reinhart* als kunstsinnigen Mäzen eine der wichtigsten Pflegestätten der neuen Musik. Strawinsky, Petyrek, Krenek, Schoeck, Kaminski u. v. a. haben hier früh weitgehende Förderung gefunden.

Tschechoslowakei:

Der *3. Internationale Kritikerkongreß* findet Mitte September in *Prag* statt. In den Hauptausschuß wurden gewählt: als Präsident *Prof. Dr. W. Tille,* als Vizepräsident *Prof. Dr. Jos. Bartos* und *Prof. Dr. Erich Steinhard.*

GESCHÄFTLICHES

Von den Walzern von Johann Strauß (Sohn) existierte mit ganz wenigen Ausnahmen bis jetzt keine gedruckte Partitur. Nunmehr werden die wichtigsten Walzer in Revision von *Viktor Keldorfer* in *Eulenburgs Kleiner Partitur-Ausgabe* erscheinen.

Diesem Heft liegt bei:

Heft 10 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte“ der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin SO. 36.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Violoncello

(Fortsetzung aus dem März-Heft)

Maurice Eisenberg: *Debussy; de Falla*

Maurits Frank: *Bloch, Kodaly:* Solo-Sonate op. 8; *Toch:* Sonate op. 50

Wolfg. Grunsky: *Kodaly: Sonate op. 4*

Bernhard Günther: *Debussy:* Sonate; *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 3; Solo-Sonate, op. 25 Nr. 3; *Honegger:* Sonate; *Kodaly:* Sonate op. 4; Duo für Violine und Cello, op. 7; *A. Tscherepnin:* Sonate, op. 30; Präludien, op. 38 (mit Klav., auch Trommel); „Mystère" op. 37

Hans Hagen: Konzerte: *Hindemith:* op. 36 Nr. 2; *Toch:* op. 35; *Delius:* Concerto 1921 e-moll; *Dohnanyi:* Konzertstück op. 12; *Kurt Striegler:* op. 51; *Graener:* op. 78; *Bullerian:* op. 41; — Sonaten: *Debussy:* d moll; *Pfitzner:* op. 1 fis-moll; - Solo-Sonaten; *Hindemith:* op. 25 Nr. 3; *Haas:* Divertimento op. 30; *Zoltan Kodaly:* op. 8, Duo für Violine und Violoncello op. 7; — *Haas:* Grotesken *Hagen:* Adagio op. 9; *Hindemith:* 3 Stücke op. 8; *Ravel:* Menuett; *Debussy:* Menuett; *Webern:* 3 kleine Stücke op. 11

Eva Heinitz: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 3; *Raphael:* Sonate op. 14; *Thomas:* op. 7

Felix Robert Mendelssohn: Sonaten von: *Bullérian; Debussy; Boris Grossmann; M. Kolinski; Alex M. Schnabel*

Alexander Schuster: *Goossens.* Rhapsodie op. 13 *Arvid Kleven:* Poëma; *Pijper:* Sonate I; *A. Tscherepnin:* Sonate op. 30

Joachim Stutschewsky: *Alfano; Castelnuovo-Tedesco Casella; Debussy; E. Frey; Hindemith:* op. 11 Nr. 3; *Jemnitz:* op. 17; *Kodaly:* op. 4; *Sigfrid W. Müller:* op. 14; *Raphael:* op. 14; *Tscherepnin:* 5 Préludes aus op. 38; *Windsperger:* Rhapsodie-Sonate; *Wellesz:* Suite für Violoncello-Solo op. 38; *Prokofieff:* Ballade op. 15; *Mossolow:* Legende op. 5; *Stutschewsky:* Eli, eli . . , Dwejkuth, Mchol Kedem; *Achron:* Hebräische Melodie; *Ernest Bloch* Jiddisches Lied

Joseph Weissgerber: Konzerte: *Hindemith; Toch;* Sonaten: *Casella; Cassadó; Hindemith; Honegger; Pizetti; Prokofieff*

Henk von Wezel: *Debussy:* Sonate; *S. Dresden:* Sonate; *Hindemith:* Solo-Sonaten und Sonaten mit Klavier; *Janacek:* Märchen; *Kodaly:* Sonate op. 4; *W. Pijper:* 2. Sonate; *P. A. Pisk:* Sonate; *Dirk Schäfer:* Sonate op. 13; *Straesser:* Sonate; Miniatursonatine; *Toch:* Sonate op. 50; *Tscherepnin:* Wohltemperiertes Violoncello

Kammermusik

Basler Streichquartett *Hindemith:* op. 16; *Debussy* op. 10; *Respighi:* Quartetto dorico

Bläser-Kammermusikvereinigung Barmen-Elberfeld: *R. Bossi:* Kammer-Sinfonie; *Gieseking:* Oktett; *Hindemith:* Kleine Kammermusik; *Ingenhoven:* Quintett; *Juon:* Divertimento; *Rorich:* Quintett

Bläser-Kammermusikvereinigung Köln: *Bentzon:* op 7 (Trio); *Bullerian:* Sextett; *Haas,* op. 23 Bagatellen; *Herrig:* Quintett mit Alt-Stimme; *Hindemith:* op 34 Nr. 2, op. 36 Nr. 2, op. 36 Nr. 4, op. 46 Nr. 1; *Janacek:* Concertino; *Slavenski:* Aus dem Dorfe; *Straesser:* Quintett; *Tansman:* Dance de la Sorcière; *Weill:* Frauentanz

Danziger Streichquartett: *Haba:* Streichquartette

Dresdner Streichquartett: *Bartok* op. 7, *Casella, Hindemith:* op. 10; *Korngold, Respighi,* op. 7

Fassbänder-Rohr-Trio (München): *Scott:* Trio C dur; *Tscherepnin:* op. 34; *Peter Fassbänder:* op. 65, op. 102

Häber-Klengel-Quartett (Leipzig): *Hindemith:* Stücke für Streichquartett

Hart House String Quartet (U. S. A.): *Bartok:* op. 7; *Debussy:* g-moll; *Bloch:* Stücke; *Goossens:* Fantasie-Quartett; *Malipiero; Kodaly; Respighi:* Quartetto dorico; *Schulhoff:* 5 Stücke; *Szymanowski*

Havemann-Quartett: *Jarnach:* op. 10 (Variationen); *Tiessen:* op. 32

Kleemann-Quartett (Aachen): *Hindemith:* op. 16; *Schönberg:* II. Streichquartett fismoll; *Bleyle:* op. 37; Kreisler Streichquartett a moll

Kopenhagener Bläserquintett: *Bentzon:* op. 7, Intermezzi espressivi; *Hindemith:* Kleine Kammermusik; *Ibert:* Deux mouvements; *Knudsen:* Quartett; *Milhaud:* Quartett; *Nielsen:* Quintett; *Raasted:* Serenade; *Risager:* Kammermusik; *Roussel:* Divertissement; *Strawinsky:* Oktett

Mitteldeutsches Trio (Leipzig): Klavier-Trios von *Bullerian, Cassado, Kletzki, Novák, Raphael, Roters, Scott, Windsperger*

Neues Dresdner Trio: *Casella; Pizzetti; Pyper; Ravel; Scott*

Peter-Quartett (Krefeld): *Bartok:* op. 7; *Berg:* op. 3; *Butting:* op. 20; *Casella:* Concerto; *Debussy:* g moll; *Ehrenberg:* op. 20; *Geierhaas; Grünberg:* Four Indiscretions; *Jos. Haas:* op. 50; *Hindemith:* op. 16; *Jarnach; Siegfr. Krug; H. K. Schmid:* op. 26; *Sekles:* op. 31; *Strawinsky:* 3 Stücke; *Toch:* op. 28

Prager Streich-Quartett: *Slavenski:* Lyrisches Streich-Quartett

Pro Arte-Quartett (Brüssel): *Alfano, Bartok, Berg, Bliss, Bloch, Bridge, Casella, Debussy, Dresden, Faure, Fitelberg, Goossens, Gruenberg, Haba, Hindemith, Honegger, Huybrechts, Jacoby, Kaikhosru-Sorabji, Kodaly, Koechlin, Krasa, Lazzari, Levy, Malipiero, Martinu, Milhaud, Pizetti, Ravel, Reichel, Rieti, Schoeck, Schoenberg, Sowerby, Vaclav Stepan, Strawinsky, Szymanowsky, Tansman, Toch, Webern, Wellesz*

Roth-Quartett (Paris): *Honegger; Milhaud; Vogel*

Wiener Streichquartett (Kolisch-Quartett): *Bartok:* op. 17; *Berg,* op. 3, Lyrische Suite; *Bloch:* Klavierquintett; *Butting:* Kleine Stücke, op. 26; *Casella:* Concerto; *Eisler:* Duo, op. 7; *Grünberg:* Four Indisretions; *Hauer,* 5 Stücke op. 30; *Hindemith:* op. 22; *Hoerée,* Pastorale et Danse; *Honegger:* I. Streichquartett; *Jemnitz:* Streichtrio op. 27; *Kodaly:* op. 10, Serenade op. 12; *Korngold:* op. 16; *Krasa:* Streichquartett; *Krenek:* op. 20; *Labroca:* Streichquartett; *Malipiero:* Stornelli e Ballate

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!

Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Mah..

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten
Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten.
Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag.
Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.)
Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

9. Jahrgang | Mai/Juni 1930 | Heft 5/6

ZUM INHALT

Dieses Heft erscheint in den Tagen der NEUEN MUSIK BERLIN 1930. Die Fragen einer Laienmusik, in der letzten Baden-Badener Kammermusik hauptsächlich für die Instrumentalmusik aufgerollt, greifen diesmal auf die Volksmusik über. Daneben stehen Rundfunk und Schallplatte im Vordergrund. Über die einzelnen Themen werden unsere Leser durch einen besonderen Teil dieses Heftes informiert.

Wenn an anderen Stellen Organisationsfragen im Mittelpunkt stehen, so ist der innere Zusammenhang bereits bloßgelegt. Das Problem wird von verschiedenen Seiten her in Angriff genommen, wie immer ohne Anspruch auf Vollständigkeit, aber getragen von dem Willen, die Zusammenhänge so zu sehen, wie sie sind. Die Situation des Konzertlebens und des Privatmusikunterrichts ist bedingungslos abhängig von den Ausdrucksformen der mechanischen Musik, von Rundfunk und Film.

Es ist kein Zufall, daß in der Form der Aufsätze zweimal das Gespräch auftaucht. Wenn es gelegentlich die objektivere und literarische Form des Aufsatzes ersetzt, so ist es darin nur Ausdruck einer allgemeineren Entwicklung. Unsere Leser finden in diesem Heft zwei neue Rubriken: AUSSCHNITTE und DISKUSSION. Die erste sammelt verschiedenartigste Dokumente der Zeit: Stücke aus Büchern, Aufsätzen, Zeitungsartikeln, die in irgend einer Richtung symptomatisch sind. Zu der Eröffnung einer regelmäßigen „Diskussion" aber haben uns unsere Leser selbst angeregt. MELOS erhält in immer wachsendem Maße Zuschriften aus dem Kreise der Leser, die uns immer als wichtigste Verbindung zwischen der Zeitschrift und ihren Interessenten erschienen. Wir wollen nun diese private Diskussion, wo es das Thema zuläßt, zu einer öffentlichen machen und bitten unsere Leser um ihre Mitarbeit.

Die Schriftleitung

ORGANISATION

Eberhard Preußner (Berlin)

MUSIKORGANISATION IN DER GEGENWART

1.

Es gibt heute noch viele Musiker, die glauben, daß Musik und Organisation nichts miteinander zu tun haben, daß Wirtschaft und Kunst zwar durch die Ungunst heutiger Verhältnisse gegenwärtig in einer gewissen, und zwar unangenehmen Beziehung stünden, daß dies aber ein Zustand sei, der nur vorübergehend sein könne und den aufzuheben das Ziel aller wahren Musikfreunde bilden müsse.

Auf der anderen Seite gibt es heute viele, die der Ansicht sind, daß es nur der rechten Organisierung bedürfe, um die Krise der Kunst zu beseitigen, ja, die meinen, daß Musikorganisation schon Musikerfüllung bedeute.

Die Problematik unseres gesamten gegenwärtigen Musiklebens ruht eigentlich in der Unvereinbarkeit dieser extremen Anschauungen: die traditionellen Kunstbewahrer, die zu vornehm sind, die Hände für die Organisierung der angebeteten Kunst zu rühren und die ihre Zuflucht nehmen zur Idee von der autochthonen, von der Zeit unberührbaren Kunst, sie sehen Musik als etwas ganz anderes an als die Musikorganisatoren, die an Wirtschaft und Industrie der Gegenwart ihren Blick für die musikalische Entwicklung schulen und „Musik in das Leben einordnen" wollen. Zwischen beiden Parteien klafft eine Lücke, die nur behelfsmäßig für kurze Augenblicke überbrückt werden kann, so etwa wie Romantik, aus der ja die Kunstbewahrer ihr Bestes herleiten, und Industrialismus, auf den die Organisatoren der Musik hinzielen, für kurze Momente uns keine Gegensätze mehr zu sein scheinen.

Wenn nun im folgenden ein Aufriß musikorganisatorischer Gegenwartsfragen gegeben werden soll, so geschieht das nicht, um eine Diskussion allgemeiner Art über Wechselbeziehungen zwischen Wirtschaft und Kunst einzuleiten, sondern um die täglich uns berührenden Probleme unserer heutigen Musiklage von einem anderen, ungewohnteren Blickpunkt aus zu betrachten. Dabei scheint es zweckmäßig, vom praktischen Beispiel, nicht von der Konstruktion auszugehen.

Am Anfang war daraut hingewiesen worden, daß viele Musiker an der Organisation der Musik überhaupt nicht interessiert sind: wie es Instrumentalisten gibt, die der Bau ihres Instruments (und nur gar die wirtschaftliche Lage der Industrie ihres Instruments!) völlig gleichgültig läßt, so gibt es unzählige Musiker, die auch der Aufbau der gesamten Musik, sobald nicht Gehaltsfragen mitspielen, nicht im geringsten berührt. Allgemeinwirtschaftliche Fragen pflegen den Künstler nur anzugehen, wenn es zu Krisen kommt, wenn es um die eigene Existenz geht. Dann setzt der Berufskampf ein, dann beginnt

das einzige, dessen Notwendigkeit der Künstler einzusehen versteht, die Reklame mit doppelter Anstrengung zu spielen. Da wir in der Reklame die ersten sichtbaren Spuren von Versuchen zur Organisation erkennen, so stoßen wir von hier aus auch am leichtesten zur Musikorganisation vor.

Die Reklame steht heute in der Musik und in der Kunst in hohem Kurs. Die geistigen Werte an sich bedeuten noch nichts für die Öffentlichkeit, erst die Reklame, die sich für sie einsetzt, macht bekannt, leitet große Bewegungen ein. Man kann diese Reklamesucht tief beklagen, man wird sie aber nicht eindämmen. Wohl aber kann man nicht scharf genug untersuchen, welche Ziele die Musikreklame in jedem einzelnen Fall verfolgt.

Gerade in diesen Tagen geht durch die Tagespresse eine Notiz, die ein typisches Beispiel für Musik und Reklame, Musik und Wirtschaft, Musik und Organisation ist. Diese Nachricht von dem Plan einer „Reichs-Hausmusikwoche", der bezeichnenderweise von der Provinzpresse lebhaft begrüßt wird, sei hier als Exempel abgedruckt:[1])

„Unter Mitwirkung von Reich, Staat und Kommune soll im kommenden Herbst in allen Städten Deutschlands eine Reichs-Hausmusikwoche veranstaltet werden. Sie steht ganz im Dienste unserer deutschen Hausmusikpflege. Dem deutschen Volke sollen die Möglichkeiten und der erzieherische Wert des Selbstmusizierens praktisch vor Augen geführt werden. In den Sälen der beteiligten Städte sollen eintrittsfreie Hauskonzerte gegeben werden. An Hand von Kompositionen, die sich vorzugsweise für die Hausmusik eignen, soll die außerordentliche Vielseitigkeit unserer Hausinstrumente durch berufene Musiklehrer gemeinverständlich vorgeführt werden. Die Klavierhandlungen, sowie auch die Geschäfte der Musikinstrumenten- und Musikalienhändler werden ihre Verkaufsräume dem Ereignis der Woche entsprechend ausgestalten, damit der Charakter der Reichs-Hausmusikwoche auch nach außen hin zum Ausdruck kommt.

Die Reichs-Hausmusikwoche hofft, durch ihre rein volkstümlichen Veranstaltungen dem häuslichen Musizieren neue Antriebe zuzuführen. Rundfunk und Schallplatte weckten vielfach das Bedürfnis nach aktiver Musikbetätigung. Der Musik-Nurhörer will nicht mehr passiv bleiben, er will selbst musizieren. Es soll Aufgabe der Reichs-Hausmusikwoche sein, hier vermittelnd und anregend einzugreifen.

Wir wollen einmal die Organisation dieses Planes gleichsam mit dem Seziermesser bloßlegen. Was bleibt als Skelett des Planes übrig? 1. Wirtschaftlicher Untergrund und treibendes Moment: die notleidende Klavierindustrie. 2. Gefühlsmäßige Beigabe und Verbrämung: die deutsche Haus- und Volksmusik. 3. Interessentenkreis: die bürgerliche musizierende Familie des guten Mittelstandes. Ist dieser Plan gut organisiert oder nicht? Alles, was an der Rechnung stimmt, ist der wirtschaftliche Anlaß: die notleidende Klavierindustrie. Jene ideellen Werte, mit denen operiert wird, das häusliche Musizieren, das volkstümliche Musizieren sind bloße Zusatzmittel; es ist völlig unklar, ob die Form einer solchen Reichs-Hausmusikwoche irgendeinen aktiven Einfluß auf das häusliche Musizieren haben wird, ganz abgesehen davon, daß kein Begriff heute schwerer faßbar ist als der der Volksmusik. Damit aber treffen wir auf den Interessentenkreis. Die Schicht, auf die dieser Organisationsplan angeblich zielt, ist in der Auflösung und wird jedenfalls niemals durch eine Reichs-Hausmusikwoche im Auflösungsprozeß aufgehalten werden. Diese Reichs-Hausmusikwoche – so muß also unsere Antwort lauten – ist ein Prototyp der falschen Organisationsform in der Musik.

---

[1]) Dabei sei ganz offen gelassen, ob „Reich, Staat und Kommune", so wie angegeben, sich tatsächlich an diesem Unternehmen beteiligen werden. Ebensowenig richten sich die folgenden Betrachtungen prinzipiell gegen die Klavierindustrie.

Es ist nicht schwer zu finden, woher diese Reichswoche ihre Formgebung entlehnt hat: von den Reklame-Kunsttagen, dem unrühmlichen „Tag des Buches". Dieser „Tag des Buches", in dessen Hintergrund (oder besser Vordergrund) geschäftliche Interessen der Industrie stehen, soll auch angeblich kulturellen Zwecken dienen. Der Deutsche liest zwar viel, aber für das Geschäft immer noch nicht genug. Es ist unnötig, an dieser Stelle gegen den „Tag des Buches" zu polemisieren, aber es ist angebracht, darauf hinzuweisen, daß diese Einrichtung nicht einmal produktiv ist. Der „Tag des Buches" hat in diesem Jahr ein erhebliches Defizit gebracht.

Dabei ist das Gefährliche, daß auch wirkliche Gefühlswerte für solche wirtschaftlichen Organisationszwecke eingefangen werden. Das geschieht z. B. beim „Muttertag". Daß an das nationale Bewußtsein aus wirtschaftlichen Motiven appelliert wird, nimmt schon kaum Wunder. Aber wie es die Industrie versteht, beim „Muttertag" eines der selbstverständlichsten und tiefsten menschlichen Gefühle für die Wirtschaft nutzbar zu machen, das ist eines der traurigsten Kapitel der Organisationsfindigkeit. Die „Muttertage", die „Kindertage", – ihre Ankündigung gab unverhüllt zu, die Spielwaren-Industrie wolle es der am Muttertag profitierenden Industrie gleichtun – die Musiktage blühen. Wehren wir uns dagegen, daß diese Art von Organisation auf die Musik weiter übergreift!

2.

Die Basis für solche organisatorischen Pläne ist nicht die Kunst, sondern das Geschäft. Nicht mit dieser Art vergleichbar, aber doch auch höchst problematisch ist die Organisationsform des deutschen Musikfestes und der Musikfestspiele. Die Form des Musikfestes hat Wert, sobald das musikalische Schaffen im Mittelpunkt der Organisation steht; sie verliert an Wert, je mehr außermusikalische Momente ihren mitbestimmenden Einfluß geltend machen. Spielt z. B. die Rücksicht auf den Fremdenverkehr eine Rolle, so müssen wir diese Organisation als für die Musik unerheblich ablehnen. Die Berliner Festspiele oder, wie sie heute heißen, die Berliner Kunstwochen, scheinen mir schon aus dem Grunde falsche Organisationsformen zu sein, weil sie nicht notwendig sind. Ihr Fehler steckt in der asozialen Struktur. Sie haben mit dem eigentlichen Festgedanken nichts zu tun; sie leiten ihre organisatorische Grundform nicht vom Fest ab, sondern von der Kunst-Ausstellung. An dieser Ausstellungs-Tendenz krankt überhaupt unser Musikleben in organisatorischer Hinsicht noch immer. Zwar hat schon jener Begründer der Musikorganisation Hermann Kretzschmar mit dem Satz „Heute sind wir mit unserer Bildnerei in die Museen gezogen, mit unserer Musik in die Säle" auf diesen organisatorischen Fehler hingewiesen, aber an eine Änderung des Ausstellungs- und Museums-Charakters hat man im Opern- und Konzertbetrieb bis heute noch nicht ernsthaft gedacht.

Aus diesen falschen Organisationsformen, die mit voller Absicht von mir an den Beginn gestellt und besonders unterstrichen wurden, wird bereits deutlich, welche Forderungen für eine wahre Musik-Organisation erhoben werden müssen. Das oberste Gebot ist, daß allein die Sache selbst, also die Musik, das musikalische Werk entscheidend für die Organisationsform sein darf. Daraus läßt sich alles andere ableiten; man kann also z. B. folgern: es ist wohl wichtig, die Oper als Produktions- und Wirtschaftsform (und zwar von der Musikforderung der Zeit aus) zu organisieren, es ist aber unwichtig, zur Hebung des Fremdenverkehrs oder nach der Devise „jeder einmal in der Oper" Opern-Festspiele zu inszenieren.

Von jeder vernünftigen Organisationsform in Kunstdingen ist mehr zu fordern, als daß nur das Absatzgebiet vergrößert werde. Durch die Organisation sollen Werte, und zwar neue Werte, für die Zeit wichtige Werte geschaffen werden. Die Zahl spielt in der Organisation der Kunst nicht die gleiche Rolle wie sonst im Wirtschaftsleben. Auf einem der musikalischen Gebiete ist eine solche zeitnotwendige Organisierung in der Tat gelungen: auf dem Gebiet der Musikerziehung. Man kann auch hier die Erfolge der Organisierung in Zahlen nicht angeben, aber jeder spürt, daß durch zielbewußte Organisierung der Musikerziehung neue Werte geschaffen worden sind, die für die gesamte Entwicklung der Musik von Bedeutung sein können. Bei irgendeinem der zahlreichen Festspiele läßt sich die Besucherzahl genau angeben, aber wer spürte nicht, daß geistige oder gar neue Werte auf diese Weise nicht geschaffen werden? Organisation heißt aber Werdendes, Künftiges gestalten helfen.

3.

Organisieren heißt aber auch veraltete Produktionsformen einstellen können, die Produktions- und Konsumtionsform umstellen können. In der Musik geht der Prozess der Umstellung äußerst langsam und nur unter größten Schwierigkeiten vor sich. Das lehrt der Fall der mechanischen Musik. Die neuen technischen Erfindungen sind da, die Organisationsformen sind aber noch die alten. Man kann sich nicht wundern, daß der Musiker noch immer nicht eine feste Einstellung zur mechanischen Musik gewonnen hat. Denn die Umstellung der Organisation: aus der Produktionsform des Konzertwesens in die der mechanischen Musik ist ja noch gar nicht erfolgt.

Der gesamte Beruf des Musikers befindet sich, der veränderten Produktionsform folgend, in der Umorganisation.

Für die Organisation spielt die Frage Zentralisation oder Dezentralisation auch in der Musik heute eine große Rolle. Man kann die einzelnen Faktoren und Mächte diesen beiden Grundformen der Organisationsweise genau zuteilen, und zwar in folgendem einfachen Schema:

Zentralisation	Staat Fach-Verbände Kollektiv
Dezentralisation	Freie Kunst Kunstgewerbe Individuum

In Deutschland hat man seit je sehr viel für die Dezentralisation übrig. In andern Ländern ist die Zentralisation die natürliche Lebensform. Es ist ganz bezeichnend, daß Organisation in Deutschland ein Problem ist, denn die Dezentralisation widersetzt sich der Organisation. Man mißtraut in Deutschland jeder Kollektivform, ganz besonders sobald sie in die Kunst übergreift. Zentralisation wird in Deutschland nach Möglichkeit gemieden. Da aber heute in der Musik (allein schon durch die mechanische Musik) der Zug der Zeit zur Zentralisation drängt, so scheint es fast naturnotwendig, daß die Musikorganisation gerade in Deutschland eine besonders große und schwierige Rolle

spielt und daß auch die Krise der Musik, die nichts anderes bedeutet als eine Umorganisierung der Musik in Bezug auf die Gesellschaftsstruktur, in Deutschland besonders schwer ist. In Deutschland spricht man sehr viel von Organisation . . . aber man spricht immer am meisten von dem, was man nicht hat . . .

Ein Überblick über die Organisationsformen der heutigen Musikpflege würde lehren, daß alle Formen, die der Zentralisation in der Organisation angenähert sind, die Krise überwunden haben, während die übrigen Musikbetriebe, die dezentralisiert sind, mitten in der schärfsten Krise stehen. Das musikalische Kunstgewerbe besteht kaum noch. Staat, Privatindustrie-Konzerne, große Fachverbände leiten die Musik zu einer Zentralisation hin, die anscheinend unvermeidbar geworden ist. Eine Industrialisierung der Musik hat Platz gegriffen. Eine Bilanz der Musikbetriebe würde lehren, daß der Privatunternehmer in der Musik, ja die Musik als freier Beruf überhaupt in stetem Sinken begriffen ist, während die Kurve zentralisierter Musikpflege und Musikorganisation rapide steigt.

Dies ist ein Bild, wie es leidenschaftslos nachgezeichnet werden mußte. Vergessen wir das eine nicht: Organisation ist nicht nur eine Sache, die das Geschäft, die Industrie betrifft, sondern auch den Beruf, also den Musiker selbst. Der Musiker selbst ist es, der gefördert oder gehemmt wird. Und es ist nicht ein einzelner Musiker, zu dessen Gunsten oder auf dessen Befehl organisiert wird, sondern die gesellschaftliche Struktur zwingt der Musikerschaft die Organisationsform auf. Wir erfinden die Organisation nicht, sondern sie wird. Aber wir können sie finden . . .

Wenn diese Zeilen einen Appell bedeuten wollen, so nur den, daß der Musiker endlich erkennt, daß Organisation keine reine Geschäftsangelegenheit sein darf und daß die wichtigste Zeitfrage die Berufs-Organisation ist.

Arnold Ebel (Berlin)

WIRTSCHAFTSFRAGEN UND ORGANISATION DER MUSIKERZIEHER

1.

Die Arbeitslosigkeit in Deutschland steigt von Tag zu Tag. Sie hat geradezu unheimliche Formen angenommen. Würde Deutschland in der angenehmen Lage sein wie etwa Frankreich, das so gut wie gar keine Erwerbslosen besitzt, so würden Steuerpolitik und Young-Plan uns nicht entfernt in diesem Umfange bedrücken und uns nicht von einer Krise in die andere führen, sondern wir würden einen Aufstieg in Deutschland sowohl in wirtschaftlicher wie auch in kultureller Beziehung von kaum vorstellbarem Ausmaß erleben. Die Arbeitslosigkeit ist hier das große Hemmnis; die Erwerbslosen halten, ungewollt und unbewußt, Deutschlands Reorganisation vorerst noch auf. Dabei ist die Arbeitslosigkeit in den freien Berufen noch nicht einmal registriert! Die Zahlen, die uns erschrecken, nennen lediglich die durch die Erwerbslosenfürsorge betreuten Schichten, bei denen wir leider die ungeheure Zahl erwerbsloser Geistesarbeiter vermissen! Diesen gegenüber versagt die Erwerbslosenfürsorge fast völlig,

und die kläglichen Versuche, die in dieser Hinsicht etwa im Interesse der künstlerischen Berufe unternommen worden sind, scheiterten mehr oder minder bald. Die Organisationen der geistigen Berufe versagten oder erwiesen sich doch nicht stark genug, um die Ansprüche der erwerbslosen Geistesarbeiter gegenüber einem verarmten und schon über jedes erträgliche Maß hinaus durch die Arbeitslosigkeit belasteten Staate durchzusetzen. Man erließ den geistigen Berufen wohl die Zahlung der Erwerbslosenversicherung, nachdem man ihnen schon jahrelang eine gebührende Beteiligung an den aus Staatsmitteln zur Verfügung stehenden Unterstützungen vorenthalten hatte, riegelte aber damit zugleich rücksichtslos, wenn auch mit einem Schein des Rechts, alle ihre berechtigten Ansprüche auf die Hilfe des Staates ab! Dabei will es nichts besagen, daß einzelne amtliche Stellen in einzelnen Fällen auch einmal einem Geistesarbeiter durch Erwerbslosenunterstützung durch die Zeit helfen. So ist in Deutschland, das im letzten Jahrhundert seine Kulturvormacht so oft und gern der Welt gegenüber betonte, der Zustand eingetreten, daß die Arbeitslosigkeit unter den Geistesarbeitern zu einer völligen, geradezu himmelschreienden Verelendung aller kulturtragenden Kreise, soweit sie natürlich den freien Berufen angehören, geführt hat. Es ist schon heute nicht mehr möglich, nur noch von einer „Proletarisierung" der freien geistigen Berufe zu sprechen, sondern wir stehen tatsächlich vor einer erbarmungswürdigen Verelendung!

Den Stand der Privatmusiklehrer traf die allgemeine Arbeitslosigkeit in Deutschland am schwersten. Man weiß eigentlich im staatsbürgerlichen Betriebe noch nicht sehr lange, wo und wie man diesen Berufsstand der „Privatmusiklehrer" registrieren soll. Erst seit dem preußischen Erlaß vom 2. Mai 1925 über die Regelung des Privatunterrichts in der Musik sind einwandfreie Voraussetzungen für die Zugehörigkeit zu diesem Berufsstande und für seine Abgrenzung geschaffen. Aber selbst wenn man noch die unter den Berufsgenossen selbst langgeübte Auffassung gelten lassen will, daß jeder Tonkünstler ein „Privatmusiklehrer" ist, weil er neben seiner rein künstlerischen Betätigung schon stets auf die Erteilung von Musikstunden an Liebhaber oder an Berufsjünger angewiesen war, — eine Auffassung übrigens, die auch maßgebend für die Zusammenfassung der Berufskreise im „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" gewesen ist – so steht die bedeutungsvolle Mission, die dieser Berufsstand auf kulturellem und erzieherischem Gebiet zu erfüllen hat, außer jeder Frage. Kann es daher der Staat – der soeben sich um die staatsbürgerliche Eingliederung dieser Berufsvertreter bemüht hat – verantworten, die für das Erziehungswerk im Staate bedeutsamen, ja unentbehrlichen Musikpädagogen einem nicht mehr zweifelhaften Schicksal zu überlassen?!

Nach Ausbruch des Weltkriegs erlebte man eine vorübergehende Arbeitslosigkeit unter den Musikerziehern. Man glaubte, allen Luxus entbehren zu sollen, und da man die Musikstunden zu den nicht lebensnotwendigen Dingen zählte, stellte man sie ein. Man sagte sie, da man nur in den seltensten Fällen damals an Unterrichtsverträge gebunden war, oft von heute auf morgen ab. Kriegshilfskassen wurden schleunigst bei den musikalischen Verbänden eingerichtet, und man half, wo die Not am größten war. Aber diese Arbeitseinstellung war nur eine Episode, die sehr schnell vorüber ging. Man sah bald ein, daß Musikpflege und Musikunterricht nicht nur Angelegenheit einer äußeren erhöhten Lebenshaltung seien, sondern in erster Linie ein wesentliches Mittel einer un-

entbehrlichen inneren Lebenspflege, auf das man gerade in den schweren Kriegsjahren weniger denn je verzichten könne. Und so gewann die Arbeit der Musiker im Weltkriege schnell wieder an Ausdehnung und an Bedeutung. Erst die Nachkriegszeit mit ihrem wirtschaftlichen Debacle, der Inflation, und mit ihrer finanziellen Belastung, der Reparation, untergrub dieses ideale Arbeitsgebiet. Erschwerend hinzu trat die politische Umwälzung, nicht eigentlich als Effektivum, aber infolge der starken Evolutionen, als retartierendes Moment gegenüber einer im Fluß befindlichen Übung und Gewöhnung. Es ist sicher, daß man diese Ursachen genau so gut in den Komplex der Schwierigkeiten einbeziehen kann, denen die Vertreter der übrigen geistigen Berufe sich gegenüberstehen, sind es doch die Ursachen unserer Wirtschaftskrise schlechthin. Aber gerade die Musikerzieher mußten die unausbleiblichen Auswirkungen am ehesten und am weitgehendsten empfinden, da ihre ganze Berufsausübung einmal, wie schon gesagt, als nicht lebenswichtig oder doch nicht existenzbedingt angesehen wurde, und zudem, weil die rechtlichen Bindungen der Gesellschaft an die Privatmusiklehrer durchaus lockerer Natur waren. Gerade dieser letzte Umstand hat zum schnellen wirtschaftlichen Niedergang des Privatmusiklehrerstandes geführt. Während mit allen Angestellten, mit dem gesamten Personal Verträge abgeschlossen waren, die auch in wirtschaftlich kritischen Zeiten durchgehalten werden mußten, während selbst für Tages- und Gelegenheitsarbeiter das Gesetz noch gewisse Bindungen den Arbeitgebern auferlegte, kümmerte sich kein Gesetz, keine Instanz um den Privatmusiklehrer. Man versicherte sich seiner Unterrichtstätigkeit gegen ein meist viel zu niedriges Honorar, bezahlte ihn stundenweise, bestellte ihn ab, wenn er ungelegen erschien, und sagte ihm auf, wenn man auf seine Dienste verzichten wollte. Handelte es sich um einen beliebigen Privatmusiklehrer, um eine der vielen im stillen wirkenden Musiklehrerinnen, so verfuhr man, je höher man stand, meist mit umso größerer Anmaßung und mit oft bestaunenswerter Rücksichtslosigkeit. Handelte es sich um eine in der Stadt infolge ihrer Konzerttätigkeit angesehene Lehrerpersönkeit, so kleidete man zwar sein Benehmen in das Mäntelchen der gesellschaftlichen Konventionen, ohne aber damit in der Sache selbst anders zu handeln!

Als diesen Zuständen gegenüber die qualifizierten Vertreter der musikpädagogischen Berufe sich zusammenschlossen, um die wirtschaftlichen Belange ihres Arbeitsgebietes zu beeinflussen, sahen sie sich ungeheuren Schwierigkeiten gegenüber. Nicht nur die „Arbeitgeber", ganz gleich ob es hier die Eltern der zu unterrichtenden Kinder oder schon erwachsene Liebhaber oder Berufsschüler waren, hatten für eine Regelung der sozialen Verhältnisse der Privatmusiklehrer irgend welches Verständnis, auch die Berufsgenossen selbst standen den Bestrebungen ihrer Führer ohne tiefere Einsicht und daher auch ohne besondere Anteilnahme gegenüber. Nur so ist es zu erklären, daß der Anstoß, der schon im Jahre 1844 mit der Begründung der ältesten Standesvertretung deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, des „Berliner Tonkünstler Vereins", erfolgte, sich nicht in die Breite auswirkte. Es folgten diesem ersten bedeutsamen Zusammenschluß wohl weitere ähnliche Gründungen in München, in Dresden, in Leipzig, später auch in Köln und Hamburg, aber man kam über eine mehr platonische Erfassung der sozialen Fragen nicht hinaus. Daß auf so ungepflegtem Nährboden das Unkraut üppig wucherte, kam noch erschwerend hinzu: Pfuschertum und unlautere Konkurrenz feierten auf dem Gebiete der privaten Musikerziehung wahre Orgien.

Solange der Konzertbetrieb die Tonkünstler in Deutschland noch leidlich ins Brot setzte, und solange die Nachfrage nach Unterricht in der Musik infolge der bevorzugten Pflege der Hausmusik (und weil es „Mode" war, Musikstunden zu „haben") die Privatmusiklehrerschaft schlecht und recht – oft allerdings mehr schlecht als recht – ernährte, ließ man die Dinge treiben. Oder man sah mit einem mehr oder minder starken akademischen Interesse zu, wie vor etwa 30 Jahren der Organisationsgedanke unter den Berufsvertretern festere Formen annahm, und wie plötzlich neben den ideellen Forderungen der Musikpädagogen nach einer Reinigung des Standes, nach Reform der Musikerziehung und nach einer planmäßigen Erziehung des Lehrernachwuchses die soziologischen Zusammenhänge diskutiert wurden und die wirtschaftlichen Fragen des Berufsstandes in den Vordergrund des Interesses geschoben wurden!

2.

Das Problem der Altersversorgung wurde zunächst angefaßt. Man gründete Pensionskassen und, meist im Zusammenhang damit, eigene Krankenkassen. Aber die Regelung war nicht durchgreifend; es wurde nur ein Bruchteil der Berufsgenossen erfaßt. Die seit 1897 organisierten Musiklehrerinnen waren es, die, gestützt durch den „Allgemeinen deutschen Lehrerinnenverein" (A. D. L. V.), dieses wichtige Problem lösten, indem sie – nach erbitterten Kämpfen gegen die eigenen Berufsgenossen! – die Einbeziehung der privaten Musiklehrer in die staatliche „Alters- und Invaliditätsversicherung", der heutigen „Angestelltenversicherung" durchdrückten. Was damals als eine groteske Zwangsnahme – der Musikerzieher als „Angestellter" seiner Schüler! – abgelehnt und bekämpft wurde, hat sich längst als eine ungeheure Wohltat erwiesen und sichert den Vorkämpferinnen dieser sozialen Maßnahme – unter den noch lebenden Mitarbeitern sind es aus den Kreisen der Musiklehrerschaft vor allem Maria Leo, Hedwig Ribbeck und Minna Ritz – den Dank nicht nur der weiblichen Berufsgenossen.

Mit dem Problem der „Angestelltenversicherung" viel enger verknüpft, als es oberflächlich betrachtet den Anschein hat, ist die Frage der Unterrichtsverträge. Die bis dahin in den allermeisten Fällen nur lockeren Bindungen zwischen Musiklehrer und Schülern (oder deren gesetzliche Vertreter) durch Abschluß von Verträgen zu sichern und zu regeln, war eine Aufgabe der musikpädagogischen Organisationen, die sowohl bei Arbeitnehmern wie bei Arbeitgebern auf ungeahnte Schwierigkeiten stieß. Die Schüler oder ihre Vertreter „wollten sich nicht binden", sie scheuten sich vor der monatlichen oder vierteljährlichen Zahlung, vor der Dauer des Vertrages und vor der Verpflichtung, den Vertrag bei Lösung ordnungsgemäß kündigen zu sollen.

Die Lehrer hingegen brachten diesen Widerständen gegenüber nicht den Mut auf, die Durchführung der Verträge zu erzwingen. Wer nicht gutwillig und ohne mit der Wimper zu zucken den von der Organisation legitimierten Unterrichtsvertrag unterschrieb, dem erließ man diese Verpflichtung aus der Befürchtung heraus, er möchte sonst gar von seinem Vorhaben, Musikunterricht zu nehmen, zurückstehen. Sicher gab es manche, die lieber zum beliebigen anderen Lehrer gingen, als daß sie sich vertraglich für längere Zeit festlegten, aber in den allermeisten Fällen hätten die Lehrer mit etwas Mut und Konsequenz schon die Unterschrift unter den Vertrag erreicht, die ihnen einzig und allein eine unerläßliche Rechtssicherheit verschaffte. Mit der Größe und dem steigenden Ansehen der Organisationen und durch die von ihnen betriebene Aufklärung des

Publikums in der Presse und durch Referate auf Tagungen und bei geselligen Veranstaltungen, gelang es nach und nach Verständnis für den notwendigen Abschluß von Unterrichtsverträgen zu erzielen, sodaß heute – nicht zuletzt auch gefördert durch das konsequente Vorgehen der Konservatorien und Musikschulen – in überwiegendem Maße für den ordnungsgemäßen Abschluß der Verträge gesorgt wird. Mit der Schaffung dieser Rechtssicherheit Hand in Hand geht der Versuch, die Ferienbezahlung in die vertraglichen Bedingungen einzubeziehen. Hier waren und sind auch heute noch die Widerstände erheblich größer. Das Publikum sträubt sich gegen die Verpflichtung, die Ferienzeiten, in denen Unterricht nicht erteilt wird, zu honorieren, übersieht aber dabei, daß diese Freizeit in erster Linie nicht von den Musiklehrern, sondern durch die für den Schulunterricht bedingte Ferienordnung festgelegt ist, und vergißt auch, daß eine bestimmte Urlaubszeit durch jeden Angestelltenvertrag zugestanden wird. Da vor allem die gesetzlichen Schulferien die Frage zu einer unumgänglichen gemacht haben, und es nicht angängig ist, daß ausgerechnet nur die Privatmusiklehrer die langen Sommerwochen ohne Verdienstmöglichkeiten bleiben sollen, so hat man so kalkuliert, daß durch den Unterrichtsvertrag, der eine längere Vertragsdauer vorsieht, die monatliche Durchbezahlung während des ganzen Jahres keine Schädigung des Schülers darzustellen braucht, wenn das Monatshonorar so errechnet wird, daß das Zwölffache seines Betrages, also die Jahressumme, dem Preis von 40 Einzelstunden entspricht![1]) Wo diese Grundlage für die Zwölfmonatszahlung gewählt und dem Schüler klar gemacht wurde, stieß eigentlich niemand mehr auf Widerspruch, sofern es dem Schüler überhaupt mit der anzutretenden Arbeit Ernst war. Es wird aber noch lange Aufgabe der Organisationen bleiben, über diese Forderung und seine Berechtigung das Publikum aufzuklären.

Hans Ehinger (Basel)

EIN WEG DER WERBUNG FÜR NEUE MUSIK

(Gruppe „Die Fünf“ in Basel)

1.

Situation: Basel, eine Stadt von etwas über 150 000 Einwohnern, mit starker künstlerischer und wissenschaftlicher Tradition. Zwiefache Grenzstadt: gegen zwei Kulturen hin geöffnet; mit doppelten Möglichkeiten, aber auch doppelten Verpflichtungen.

An der Spitze des musikalischen Geschehens – Direktor des Konservatoriums, Leiter der Sinfoniekonzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft, ständiger Gastdirigent des Stadttheaters – seit ein paar Jahren Felix Weingartner, unter den lebenden Dirigenten gewiß einer der größten; einer der letzten aber auch, die Bayreuth noch in seinen ersten Anfängen miterlebt und unmittelbare Überlieferung aus der Zeit der Romantiker aufgenommen haben – mithin zumeist rückwärtsschauen. Dementsprechend die Programme: zwar bringt er auch Werke von Zeitgenossen, doch meist nur solche der älteren

[1]) Wenn also beispielsweise die Einzelstunde M. 9.— kosten würde, so hätte der Schüler, der unter Auslassung der Schulferien und Feiertage im Jahr etwa 40 Wochen Unterricht erhält, also 40 Einzelstunden nimmt, dafür M. 360.— zu zahlen. Auf 12 Monate umgerechnet, ergibt das ein Monatshonorar von M. 30.—. So erhält der Lehrer auch in den Sommermonaten sein Honorar, ohne eine „ungebührliche“ Forderung erhoben zu haben.

Generation, der gemäßigten Richtung. Da bei Weingartner die Ablehnung der Moderne aus innerer Überzeugung erfolgt, ist sie zu respektieren; den anders Gesinnten, den zahlreichen Jungen vor allem, die zeitgenössische Musik hören wollen und hören müssen, ist mit dieser Gewißheit nicht geholfen.

Eine Basler Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik gab es damals noch nicht; andere Institutionen, die sich intensiv mit dem gegenwärtigen musikalischen Geschehen befaßt hätten, fehlten gleichfalls. So mußte denn selbständig gehandelt werden.

Anfang 1927 haben sich zusammengetan die Studierenden des Konservatoriums und der Universität: Max Adam (jetzt Lehrer am Konservatorium) Dr. Ernst Mohr (gleichfalls jetzt Lehrer am Konservatorium), Paul Sacher (Leiter des Basler Kammerorchesters), August Wenzinger (nunmehr Solocellist in Bremen) und der Verfasser.

Zunächst wurde auf das heftigste geredet und beraten; aber gehandelt wurde nicht. Das einzige positive Ergebnis war der Name. „Die Fünf" – eine reine Verlegenheitsangelegenheit. Die Entlehnung von den „Six" in Paris augenscheinlich, ein Vergleich jedoch unmöglich, da keiner von uns kompositorisch tätig ist. An Spott hat es denn auch nicht gefehlt.

Immerhin hatten wir durch Umfragen herausgebracht, daß es an Interesse nicht fehlen werde. Im Hause der Schriftstellerin Lisa Wenger kam sodann die erste Studienaufführung zustande; Kammermusik von Hindemith, Honegger, Krenek und Tscherepnin stand auf dem Programm. Der Start war erfolgversprechend: eine Wiederholung im Konzertsaal des Konservatoriums hat – ohne jegliche Propaganda – mehr denn 200 Hörer gefunden. (Der Schritt in den Konzertsaal, den wir ursprünglich hatten vermeiden wollen, war also beim zweiten Anlauf schon getan. Doch wo hätte sich das Privathaus gefunden, das mehrere hundert Interessierte aufnehmen könnte?)

Als zweites folgte ein Basler Abend, der fünf Werke und fünf Uraufführungen brachte. Größere und kleinere Studienaufführungen im Konzertsaal und im Privathaus folgten; wir waren bei den Anthroposophen, anläßlich der musikalischen Tagung 1927 in Dornach zu Gast, sorgten für die musikalische Umrahmung bei der Eröffnung der Ausstellung der Malergruppe „Rot-Blau" in Basel und Zürich, Egon Wellesz hat bei uns einen Vortrag über „Gestalt und Form in der Oper" gehalten.

Da hier ein Weg der Propaganda gezeigt werden soll, wird das Finanzierungsproblem nicht wenig interessieren. Am Anfang mußten wir die – freilich nicht sehr großen – Unkosten aus dem eigenen, bei keinem reich gespickten Geldbeutel bezahlen. Auf die Dauer jedoch war dieser Zustand unhaltbar. Es galt, Gönner zu finden – und sie finden sich, wenn sie hinter einer Sache Notwendigkeit und Überzeugung verspüren. Programme wie: Weill, Frauentanz op. 10, Hindemith Cellokonzert op. 36 Nr. 2, Gruenberg, The Daniel Jazz op. 21 oder Beck. Largo für Streichorchester, Concertino für Klavier und Orchester, Hindemith, Die junge Magd, Klavierkonzert op. 36 Nr. 1, Frau Musica haben uns mehr als 1000 Franken gekostet. Heute noch ist uns nicht recht klar, woher wir das Geld erhalten haben – die Rechnungen jedoch sind bezahlt. Auch das bescheidenste Eintrittsgeld zu erheben, hätte unserer Absicht widersprochen; zweimal versuchten wir, durch aufgestellte Kassen Mittel zu erhalten: das erste Mal war der Erfolg erfreulich; das zweite Mal geradezu deprimierend, sodaß wir darauf verzichteten.

Das künstlerische Gesamtergebnis in ziemlich genau zwei Jahren (Mai 1927 bis Juni 1929): 15 Veranstaltungen, auf den Programmen die Namen von 29 Komponisten mit 41 Werken – 10 davon ur-, 23 erstaufgeführt. Bei den Vorläufern Mussorgsky, Debussy und Reger angefangen, fehlen wenige repräsentative Namen des Auslands sowohl, das insbesondere mit Casella, Gruenberg, Hindemith, Krenek, Milhaud, Pizzetti, Prokofieff, Respighi, Strawinsky, Tscherepnin, Weill vertreten ist, als auch der Schweiz, aus der Beck, Geiser, Haug, Hay, Honegger, Lang, Martin und Moser genannt seien. Daß Schönberg und Schoeck zum Beispiel fehlen, haben wir selbst am meisten bedauert.

Es sei nochmals betont, daß alle diese Veranstaltungen bei freiem Eintritt und ohne Propaganda nur durch persönliche Einladungen erfolgten. Dabei jedoch muß gesagt werden, daß wir von Seiten der mitwirkenden Künstler, des Basler Kammerorchesters und anderer Beteiligten größtes Entgegenkommen erfuhren. Auch die Zeitungen haben uns – soweit es ihnen ohne Inseratenauftrag möglich war – unterstützt.

2.

Aus doppeltem Grunde war dann aber nach einer gewissen Zeitspanne eine Umorganisation notwendig. Zunächst, weil die Geldbeschaffung sich immer schwieriger gestaltete. Noch wichtiger war aber folgender Umstand: da jede Veranstaltung von unseren Möglichkeiten und auch unserem Wollen abhing, waren wir zu nichts verpflichtet. Wir pausierten zuweilen recht lange, und der ganzen Einrichtung gebrach es an System.

So kam es denn, daß wir uns im Sommer 1929 der mittlerweile ins Leben gerufenen Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik anschlossen. Zusammen mit dem Bankier Paul Dreyfus (der in erster Linie auf eine sorgfältige Verwendung der Mittel bedacht ist) bilden wir den Arbeitsausschuß. Bisher hatte die I. G. N. M. ihre Tätigkeit auf wenige repräsentative Veranstaltungen beschränkt. Nunmehr hat sie die Idee der Studienaufführungen übernommen und eine Anzahl bereits durchgeführt.

Unsere Werbetätigkeit für neue Musik war nicht umsonst gewesen. Hatte die Basler Ortsgruppe der I. G. N. M. vor dem Zusammenschluß mit der Gruppe „Die Fünf" knappe 100 Mitglieder gezählt, so wuchs deren Zahl binnen wenigen Monaten auf über 220; sie dürfte heute somit eine der stärksten überhaupt sein. Und nicht nur die Zahl ist wichtig, sondern mehr noch die Gesinnung: die Studienaufführungen werden von den Mitgliedern durchweg gut besucht. Nicht nur von ein paar Jungen, die für alles Zeitgenössische von vornherein leichter zu haben sind – es finden sich unter den ständigen Gästen auch manche älteren Musikfreunde, die zwar nicht immer begeistert, doch stets interessiert mitgehen.

Die Studienaufführungen sind in erster Linie für die Mitglieder bestimmt und finden für sie unentgeltlich statt. Mindestens deren fünf sind in einer Saison vorgesehen. Der Mitgliederbeitrag ist auf 8 Franken (Konservatoristen und Studenten 5 Fr.) festgesetzt. Die Nichtmitglieder bezahlen für eine einzelne Studienaufführung 3–5 Fr. Der Vorteil der Mitgliedschaft ist also bedeutend. Alle Interessierten werden somit beinahe gezwungen, Farbe zu bekennen. Das System, den Mitgliederbeitrag zum Abonnement auszubauen, das insbesondere in romanischen Ländern üblich ist, haben wir uns zunutze gemacht; es scheint sich, wie die bisherigen Erfahrungen zeigen, zu bewähren.

Endlich sei noch erwähnt, daß die I. G. N. M. auch versucht, andere Gesellschaften, die moderne Musik pflegen, durch propagandistische Mithilfe zu unterstützen. Sie arbeitet zuweilen gemeinsam mit dem Basler Kammerorchester, dem Sterkschen Privatchor, der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, wenn es sich um neue Musik handelt. Ihre Mitglieder erhalten dafür als Gegenleistung zumeist ermäßigte Eintrittspreise. Auf den Programmen dieser verschiedenen Institutionen finden sich jeweils auch Hinweise auf Unternehmungen der andern: das Ganze hat sich also zu einer Interessengemeinschaft herangebildet, die so ziemlich alle augenblicklich in Frage kommenden Veranstaltungen der Stadt umfaßt. Bereits ist auch – in einfachem Rahmen – für das späte Frühjahr 1931 eine Woche moderner Musik geplant.

Was hier gesagt wurde, war keine Selbstempfehlung, sondern eine Wegweisung. In den Musikzentren mag das Sicheinsetzen für zeitgenössisches künstlerisches Schaffen nicht mehr so notwendig sein, wie noch vor wenigen Jahren. Kleinere Städte jedoch wird es noch zu Dutzenden geben, deren Musikverantwortliche der Meinung sind, daß mit Brahms der letzte ernstzunehmende Komponist gestorben sei.

Was in Basel möglich ist, das sollte auch anderswo möglich sein: es ist ein Weg von vielen – jedoch er hat sich bewährt.

NEUE MUSIK BERLIN 1930

Ernst Toch (Berlin)

ÜBER MEINE KANTATE „DAS WASSER“ UND MEINE GRAMMOPHONMUSIK

Sehr geehrter Herr Mersmann!

Da ich, wie Sie wissen, ein schwerer Aufsatz-Schreiber bin, so wollen Sie mir bitte gestatten, Ihre Frage in Briefform zu beantworten.

Der Text zur Kantate „Das Wasser“ wurde von außenher an mich herangetragen, und zur Komposition ad libitum vorgelegt. Ich habe für die Brauchbarkeit eines Textes für mich ein untrügliches Zeichen: wenn es nämlich – nicht metaphorisch, sondern buchstäblich gemeint – „in mir klingt“. Leider geschieht das nicht allzu häufig; darum habe ich bisher viel mehr Instrumental- als Vokal-Musik komponiert. Als mir Döblin das „Wasser“ vorlas, da „klang“ es in mir; und darum habe ich es komponiert. Damit hätte ich eigentlich alles gesagt, was ich für mich selbst dazu zu sagen hätte; aber Sie wollen wahrscheinlich wissen, woran es liegt, daß es in mir klang. Ich habe eine solche Selbstanalyse bisher nie gemacht, aber ich will es versuchen, denn ich glaube, es für diesen Fall sagen zu können. Zunächst war es wohl das in den Worten, was ich am besten mit „Atmosphäre“ bezeichne. Eine Dichtung kann sehr schöne, edle, eigene und neue Gedanken haben, aber für den Musiker – oder genauer: für mich als Musiker – keine Atmosphäre. Dieser Text hatte gar keine besonderen oder neuen Gedanken (wenigstens

keine, durch die ich mich um ihrer selbst willen getroffen fühlte), aber er hatte Atmosphäre. Sie liegt in der naiv-ungekünstelten, oft banalen Sprache, welche, ohne durch dichterische Distanz von mir getrennt zu sein, zentral erregend auf meine Musiksinne wirkte. Sie liegt im Formalen dieser Sprache. In ihren übertrieben holprigen, ametrischen Knüttelversen, die sich bald auf rührend banale Weise reimen, bald den Reim nur im Vokal nachlässig streifen, bald ihn ganz ignorieren. Sie liegt im Gegensätzlichen der beiden „Figuren" und in den neutralen Ruhepunkten von Sprecher und Chor, und sie liegt endlich im didaktischen Ton, in welchem Humor und Wärme leise anklingen.

Es ergab sich aus den Worten von selbst, daß die Musik dazu geschlossene Formen annahm; deren Gliederung allerdings nicht immer der in den Worten enthaltenen Gliederung treu folgt.

Über meinen Beitrag zur Original-Grammophon-Musik möchte ich sagen: dem Versuch liegt der Gedanke zugrunde, die Maschine, die bisher der möglichst getreuen Reproduktion von original ausgeführter Musik galt, erweiternd dahin auszunützen, daß sie durch die Besonderheit ihrer Funktion und durch die Auswertung jener Abfall-Zone ihrer Möglichkeiten, welche für ihren eigentlichen Zweck (eben die getreue Reproduktion) wertlos, weil verändernd ist, eine ihr typische, arteigene Musik hervorbringe.

Ich wählte dazu das gesprochene Wort und ließ einen vierstimmigen gemischten Kammerchor genau festgelegte Rhythmen, Vokale, Konsonanten, Silben und Worte so sprechen, daß unter Einschaltung der mechanischen Möglichkeiten bei der Aufnahme (Vervielfachung des Tempos und die damit verbundene Ton-Erhöhung), eine Art Instrumentalmusik entstand, die es wohl fast vergessen machen mag, daß ihrer Hervorbringung nur ein Sprechen zugrunde liegt. (Nur in einem Punkte täuschte mich die Maschine leider: sie veränderte die Vokale in einer nicht von mir beabsichtigten Weise mit). In zwei bewegten Sätzchen und einer „Fuge aus der Geographie" versuchte ich, das Problem von mehreren Seiten anzupacken. So anregsam das Experiment aber sein mag: ich möchte es selbst weder überschätzen noch überschätzt wissen, sondern lediglich als das aufgefaßt wissen, was es für mich war: ein interessanter akustischer Versuch an einem Neben- oder Abfallprodukt, ein musikalischer Scherz wohl auch.

Mit hochachtungsvollem Gruß Ihr ergebener

Ernst Toch

Paul Höffer (Berlin)

ZU MEINEM SPIEL FÜR KINDER „DAS SCHWARZE SCHAF"

Ein Spiel für Kinder wollten wir schreiben. Aber was spielen Kinder gern? Ich erinnere mich, daß wir als Kinder am liebsten „Hochzeit" gespielt haben, auch „Beerdigung" fanden wir sehr nett. Wir hätten uns aber sicher sehr geniert, wenn Zuschauer dagewesen wären. Wenn unser Lehrer ein Hochzeitsstück für uns verfertigt hätte, würden wir das sicher sehr lächerlich gefunden haben.

Sobald Erwachsene in das Spiel der Kinder eingreifen, verändert es sich vollkommen. Das Kind will dann auch anders spielen. Es erwartet etwas von dem Erwachsenen, eine Anregung, etwas besonders Schönes. Ein Spiel zu erfinden, was Kinder spielen,

wenn sie allein sind, ist für den Erwachsenen unmöglich, ist auch ganz unnötig, weil das Kind dann selbst erfinden will. (Meist handelt es sich um Nachahmung der Erwachsenen).

Wenn man also ein Spiel für Kinder erfinden will, muß man erst zu erfahren versuchen, was Kinder spielen wollen, wenn Erwachsene ihr Spiel leiten. Wissen kann das der Erwachsene mit Sicherheit nie, er kann es nur ertasten. Zwei psychologische Voraussetzungen spielen dabei eine Rolle: das Kind will nicht kindisch sein und das Kind will sich produzieren. Leitet ein Erwachsener das Spiel, so muß das Kind etwas auswendig lernen, und wenn das Kind etwas lernen muß, so will es das Gelernte auch zeigen. Kindisch-sein ist für das Kind ebenso dumm, wie für uns. Es gibt sogar Kinderspiele, die wir mit Vergnügen selbst spielen möchten (wenn wir es auch meist nicht zugeben) und die die Kinder mit Verachtung abweisen. Hier ist die Kluft.

Als ich mit Seitz den Text zum „schwarzen Schaf" besprach, gingen wir von der Beobachtung aus, daß zwischen Kindern und Tieren große Sympathien bestehen. Da der Nachahmungstrieb bei Kindern überhaupt sehr stark ist, besonders die Tierlaute zur Nachahmung reizen, so glaubten wir auch an die Möglichkeit, Kinder Tierrollen spielen zu lassen. Daß die Handlung einen tieferen Sinn hat, muß für das Kind ganz unwesentlich bleiben. Wahrscheinlich würde es ihn gar nicht verstehen. Das Kind muß nur fortwährend selbst tätig sein, muß die Handlung selbst vorwärts treiben. Daher muß die Handlung leicht verständlich und unbedingt logisch sein. Gegen Unlogik hat das Kind ein totsicheres Gefühl.

Auch die Musik darf weder zu schwer noch zu leicht sein. Zu leicht ist beinahe gefährlicher als zu schwer, weil das Kind Aufgaben erfüllen will. Es möchte es den Erwachsenen gleichtun. Und noch einige besondere Erwägungen: das Kind liebt stereotype Wiederholungen, deshalb schrieb ich Strophen. Das Kind will mal losschmettern, deshalb schrieb ich einen Kinderschlager auf einen Tanzrhythmus. Wirklich gewagt habe ich nur eins: eine durchgehende, leicht faßliche Begleitmusik, sodaß die Kinder auf ihren Einsatz aufpassen müssen. Ich glaubte, daß dies den Kindern ein Anreiz sein müßte, weil es der „Oper" der Erwachsenen noch näher kommt. Es muß sich erst erweisen, ob ich recht habe. Darüber kann nur das Kind entscheiden.

Frieda Loebenstein (Berlin)

DIE NEUE MUSIK IN DER MUSIKERZIEHUNG DES KINDES

1.

Seit längerer Zeit beschäftigen sich die Musikerzieher mit dem Problem der Musik für Kinder. Die Frage ist: entspricht es der kindlichen Wesensverfassung, in die heute sich entwickelnde musikalische Komposition einzudringen oder aber, wäre es dem Kinde eigentümlich, mit der uns noch durchaus lebendigen und lebensnahen Musik der letzten Epoche der Musikgeschichte aufwachsen zu wollen.

Die musikalischen Erfindungen der Kinder selber tragen vielleicht zur Lösung dieses Problems Entscheidendes bei. Im vorschulpflichtigen Alter sind sie freischwebend,

durchaus nicht tonal gebunden. Erst später, sind die Kinder mit dem Liedgut und der Instrumentalliteratur bekannt geworden, tritt eine Verfestigung in Tonart, zugleich der Wille nach symmetrischen Formen ein. Dann allerdings gleich in solcher Intensität, daß ziemlich alle Äußerungen sich innerhalb der Grenzen des Tonalen bewegen. Hieraus wird deutlich, daß die kulturelle Atmosphäre, sobald das Kind sich ihrem Einfluß hingibt, entscheidende Bedeutung auf die geistige Entwicklung gewinnt.

Gleichzeitig ergibt sich von dieser Betrachtung her, daß es falsch wäre, die Kinder an die Gesetzlichkeiten der heutigen Musik von außen durch Methoden, Gehörbildungs- oder Treffmethoden heranzuführen. Vielmehr müssen die Kinder erst einmal Gelegenheit haben, sich in diese neue Musik selber einzuleben. Hierbei aber genügt es nicht, daß es einzelne Instrumentalstückchen gibt, die in die übrige sonst gespielte Musikliteratur eingefügt werden; denn noch ist der Abstand zu dem neuen kompositorischen Willen zu groß, und das Kind empfindet die neue Musik als etwas außerhalb seines Erlebnis- und Betätigungskreises Bestehendes.

In den Aufführungen „Neue Musik Berlin 1930" (veranstaltet von der Rundfunkversuchsstelle bei der Staatlichen Akad. Hochschule für Musik) wird ein Tag auch der Musik der Jugend gewidmet sein. Es ist Musik für Kinder geschaffen worden. So haben beispielsweise Hindemith und Höffer Musikspiele für Kinder verfaßt. Diese Kompositionen sind nicht gemeint als Musik, die auch Kinder wiedergeben können, sondern als Musik, die *nur* das Kind angeht. Diese Musik wird, und das ist ein bedeutender Schritt vorwärts, *gesungen* und gespielt. So kommt das Kind zu seiner unmittelbaren musikalischen Betätigung. Erst wenn das Kind singt, von sich aus singt, ist die Musik echtes Äußerungsbedürfnis.

Bei den hier folgenden Betrachtungen handelt es sich um die psychologische Beobachtung der Kinder während der Einstudierung der Spiele. Kinder der Übungsschule des Seminars an der Hochschule für Musik haben diese Stücke gelernt. Diese Kinder werden, wie es das Liedgut und die Instrumentalkomposition mit sich bringt, in der Hauptsache im Sinne der tonalen Musik erzogen. Daneben werden ständig Versuche gemacht, zunächst rein gehörsmäßig, Klang und Bewegung der modernen Musik in ihren Erlebniskreis einzubeziehen. Dies geschieht durch Vorspielen neuer Stücke oder durch Improvisationen der Studierenden. Beim bloßen Anhören haben sich die Kinder mehr ablehnend oder mindestens indifferent verhalten. Die Klänge erschienen ihnen falsch. Erst bei eigenem Mittun wurde eine Bereitschaft für diese Art von Musik möglich. Anläßlich einer kleinen Feier innerhalb der Hochschule wurden für sie kleine Stücke komponiert. Es war ein vierhändiges Stück und Musik zu einem gesprochenen Gedicht von Morgenstern.[1]) Dieses kleine Melodram war ein geeigneter Übergang vom Nur-Hören in das Mittun hinein. Die Kinder sprachen den Text und hörten dabei die Musik. Gegen das vierhändige Stück konnte man zunächst einiges Widerstreben bemerken. Jedoch brachten beide Kinder das Stück zur nächsten Stunde bereits auswendig, und sie gewöhnten sich immer mehr an die neuen Gesetzlichkeiten dieser Musik.

---

[1]) Das Gedicht von Morgenstern, komponiert von Lotte Schlesinger, wird in der Juni-Nummer der „Zeitschrift für Schulmusik" veröffentlicht.

2.

Nach dieser ersten eigenen Betätigung in moderner Musik war der Boden zur Erfassung der Spiele vorbereitet. Das Stück von Hindemith heißt: „Wir bauen eine neue Stadt", das Stück von Höffer hat den Titel: „Das schwarze Schaf". Die Texte beider kleinen Stücke sind von Robert Seitz. In dem Hindemithschen Stück beschließen Kinder, eine neue Stadt zu bauen. In buntem Durcheinander wird über die Anlage, über die Menschen, die dort wohnen sollen, die Verwaltung u. dergl. beraten. Das Stück endet mit einem Überfall des Räuberhauptmanns und seiner Horde, dem durch die Schupo ein Ende gemacht wird. In einzelnen lustigen Bildern rollt das kleine Stück ab. Das Höffersche „Schwarze Schaf" ist durchkomponiert. Die Kinder entschließen sich zu dem Spiel „Das schwarze Schaf". Sie verteilen unter sich die Rollen. Alle Kinder werden nun Tiere, sie probieren die Tierlaute. Das schwarze Schaf stellt sich gegen sie, es wird wegen seines unbotmäßigen Betragens verhört. Die Geschichte endet mit dem Einschlafen der Tiere.

Vielleicht war zunächst der Inhalt beider Stücke das Werbende. Das Erfassen der Melodien geschah durch Vorspielen.[1]) Teilweis schwierige Stellen wurden mit großer Leichtigkeit gelernt. In keiner Weise hatte man den Eindruck, daß die Kinder diese Musik als fremdartig empfanden. Und wenn man die Musik näher betrachtet, so kann gesagt werden, daß hier das gefunden wurde, was das Verständnis und die Liebe für die heutige Musik wecken kann. Klänge, die die Kinder erschrecken könnten, sind vermieden. Die melodische Bewegung fließt leicht faßlich dahin. In beiden Stücken tritt deutlich in die Erscheinung, welche tonalen Bindungen auch die zeitgenössische Musik hat.

Stellen wie das auf der Notenbeilage gezeigte Beispiel 1 sind bezeichnend für das ganze Werk von Hindemith. Nach dem rein tonalen Ansatz ist der Übergang in die Stelle „die soll die allerschönste sein" so vorbereitet, daß er sich, wie in der Komposition, so auch in Erfassung und Wiedergabe organisch vollzieht.

In dem Höfferschen Stück ist in dem vokalen Teil die Tonalität bewußt gewahrt. Lediglich die Tonartenverbindung ist eine den Kindern ungewohnte. (Notenbeispiel 2)[2])

Die Einsätze ergeben sich indessen aus den Instrumentalzwischenspielen.

An diesen kleinen Beispielen wird deutlich, daß trotz des Neuartigen, trotz der veränderten Struktur in der heutigen Musik ein Zugang zu ihr ohne Zwang geschaffen werden kann. Diese neue Musik, so sehr sie ihren eigentümlichen Formwillen original zum Ausdruck bringt, enthält bei einer Analyse dennoch tonale Elemente, tonale Bindungen, tonale Substanz. Hierbei müssen der kompositorischen Wesensart dieser Musik auch die Wege zu ihrem Verständnis angeglichen werden. Das aber bedeutet, für diesen künstlerischen Wesenscharakter heutiger Musik das kindliche musikalische Erleben aufzuschließen, das Musizieren der Kinder allmählich durch das Schaffen der lebenden Komponisten zu bereichern. Jenen Spielstücken kann nachgerühmt werden, daß sie – sowohl durch ihren Inhalt, wie durch ihre dem Kind gemäße Komposition, wie endlich durch die Verbindung von Gesang, Spiel und Darstellung – in ganz besonderem Maße sich als geeignet erweisen, für die neue Musik unserer Zeit schon im Kinde Liebe und Empfänglichkeit zu wecken.

[1]) Mit Vorbedacht ist diese in der Musikerziehung als „Papageienmethode" verpönte Art des Einstudierens gewählt worden. Ein Erarbeiten dieser Musik ist erst möglich, wenn das Kind an ihre Struktur gewöhnt ist. Solange würde eine Erarbeitungsmethode mehr im Formalen haften bleiben als zum Lebendigen führen

[2]) Siehe Notenbeilage.

Hugo Herrmann (Reutlingen und Wiesbaden)

LAIENCHORSCHULE UND CHORETÜDEN

1.

Es kann bei den Laienchören nicht nur bei Versuchen mit der neuen Chormusik bleiben. Durch bessere Grundlegung der Schulmusik, Heraufarbeitung der Leistungsfähigkeit der Chöre, Pionierarbeit von selbstlos zusammenschaffenden Kammer- und Madrigalchören soll die Aufbauarbeit weiter gefördert werden.

Die Frage, ob die Laienchöre die neue Musik wollen oder nicht, ist müßig. Jede Zeit hatte ihre singende Gemeinschaft. Unsere Zeit will die singende Chorgemeinschaft – immer mehr Chöre werden gebildet und die alten Chöre steigern ihre Leistungen. Eine Bewegung, welche nicht aufgehalten und immer mehr gefördert werden sollte.

Um diesen Chören den Umgang mit der neuen Musik vertraut zu machen, ist Chorschulung dringend nötig. Jeder einzelne Dirigent kann seinen Chor schulen an Hand von entsprechendem Material. Meine „Laienchorschule für neue Musik" bringt instruktives Übungsmaterial in progressiver Steigerung.

Die Erfahrung bei Laienchorsingstunden lehrt, daß die Masse der Sänger nicht an trockene Übungen heranzubringen ist, darum bringt diese Laienchorschule etudenartig gesammelte Einzelstücke, woran besondere Techniken geübt werden können. Vor allem muß der einstimmige Gesang als Grundlage wirklich künstlerischen Ausdrucks und plastischer Artikulation geübt und außerdem neue Skalenelemente allmählich aufgenommen werden durch spielerische Übungen an diesen Stücken, welche in jeder Singstimme ohne weiteres eingegliedert werden können, ohne den Charakter derselben zu ändern.

Erst die Beherrschung der einstimmigen neuen Chormusik in den verschiedenen Arten und Formen (Sprechgesang, bel canto, gemischte Artikulation der Melodie) führt sicher in die Mehrstimmigkeit, deswegen ist in dieser Laienchorschule besonderer Wert auf ein- bis zweistimmige Stücke und Übungen gelegt worden. Dadurch geht die Übersicht für Dirigent und Sänger nicht verloren und ist am besten die natürliche Kontrolle für den Laienchor noch vorhanden.

Den einzelnen Übungsstücken geht je eine Übungsformel voraus. Dieselbe bringt einerseits Intervallgänge, andererseits Klanggänge dem Ohr und dem Gedächtnis, welche in entsprechendem Sinne dem betreffenden Stücke anpassend rhythmisiert werden können.

Sehr wichtig ist, daß die Übungsstücke in großer Vielseitigkeit sich auswirken, um dadurch eine größere Elastizität der Auffassungskraft der Chöre zu erzielen. Außerdem bringen diese Formen auch neue Inhalte in vielfacher Variierung.

Die „Choretüden op. 72 für moderne Chorschulung" stellen nur die künstlerische wie pädagogische Fortsetzung des obigen Laienchorschulwerkes dar.

2.

Ein gerader, konsequenter Weg der Entwicklung und vielseitig praktischer Erfahrung ist es, der mich bis zu den „Siebzehn Choretüden für moderne Chorschulung a cappella"

(im Verlag Bote & Bock, Berlin) kommen ließ. Als Komponist führte mich der Weg über den gregorianischen Gesang zur mittelalterlichen Chormusik (meine Chorwerke bis 1925), endend in Palestrina. Auf diesem Weg kam ich bis zu meinen a cappella Chorsuiten, zur Aufführung meiner Chorsuite beim Schweriner Tonkünstlerfest 1928, wo ich eine Plattform erreichte, die einerseits als Grundierung die Einflüsse einer alten Chormusik und ihren idealen Gehalt (Textgrundlagen) aufnimmt, andererseits aber die durch die Instrumentalmusik heraufentwickelten Formelemente der letzten zwei und drei Jahrhunderte im Chorischen verarbeitet, außerdem über die alten Kirchentöne hinaus neue Skalenelemente und Tonalitätsbeziehungen mit einbegreift.

Es herrscht überall der große Glaube an die Wiedergeburt einer deutschen Chormusik und die besten deutschen Männer der Musik haben darüber gesprochen. Vorhandenes Chorgut für unsere Zeit aus unserer Zeit war sehr schmal, und so war man gezwungen, auf das Mittelalter bis zum Anfang der Instrumentalepoche zurückzugreifen. Es gab keine bessere Schulung und Fundierung für unsere Chöre als das Einleben in dieses geschichtlich bedingte und vorhandene Chormaterial. Aber allen führenden Persönlichkeiten ward klar, daß man dabei nicht stehen bleiben könne. Dies bewiesen die Versuche Hindemith-Jöde bei den Baden-Badener Kammermusikfesten.

Ein für allemal möchte ich hier drei wichtige Grundsätze für das moderne Chorproblem aufstellen:

1. Das Rein-Chorische gilt als natürliches Fundament auch eines zeitgenössischen Chorstils.
2. Die Epoche des Instrumentalismus kann nicht ohne wichtige und befruchtende Einwirkung auf die neue Chormusik sein.
3. Das Gemeinschaftserlebnis der Zeit, das Kollektive, bildet den ideellen Gehalt einer zeitgenössischen Chormusik.

Nicht ohne Wichtigkeit ist das Textproblem zu Chören, und ich möchte nicht verhehlen, daß den meisten Dichtern der Zeit dieses wichtige Problem unbekannt scheint. Zu meinen „Choretüden“ nahm ich Texte von jüngsten Dichtern, weil ich da teilweise fand, was ich suchte. Die meisten Dichter nehmen, durch den konventionellen Organismus vergiftet, das Gemeinschaftserlebnis als Aktualität oder Tendenz, was natürlich das Chorerlebnis zersetzt.

Viele Momente durchkreuzen sich in den Choretüden. Zuerst sind es pädagogische Prinzipien, die ihnen zugrunde gelegt sind. Ein schon erzogener Chor geht an die Studien heran. Sie sind einstimmig bis fünfstimmig. Es ist gedacht, daß Stücke daraus als Spezialübungen verwertet werden, welche die chorischen Fertigkeiten einerseits weiterentwickeln, andererseits geeignet sind, sie zu vertiefen. Die Stücke bilden außerdem in sich geschlossene moderne Chorformen vielfältigster Art und können bei allen Gelegenheiten als Gebrauchs- oder Konzertmusik verwertet werden. Nicht nur anerkannte Formen bilden den Rahmen derselben (Madrigal, Choralvariante, Canon, Serenade, Romanze, Litanei, Motette usw.), sondern neue Gestaltungen befinden sich darunter (Chortanz, Chorcouplet usw.). Die kompositionellen Grundlagen sind ganz verschiedener Art, doch progressiv gesteigert.

Hans Mersmann (Berlin)

DR. TRAUTWEINS ELEKTRISCHE MUSIK

In der Veranstaltung „Neue Musik Berlin 1930" zeigt Dr. Trautwein zum ersten Male eine neue Art elektrischer Tonerzeugung. Er hatte die Freundlichkeit, in einem längeren Gespräch mit dem Verfasser Grundsätzliches über seine Erfindung auszusprechen.

„Wie würden Sie das eigentliche Ziel Ihrer Erfindung bezeichnen?"

„Die Ziele sind zwei: erstens die elektro-synthetische Klangbildung und zweitens die Schaffung einer Spielweise, eines Manuals, welches alle Möglichkeiten zu künstlerischem Spiel bietet, aber dem reproduzierenden Künstler alle nicht unbedingt nötigen mechanischen Funktionen abnimmt.

Zum ersten Punkt: Die bisherigen Versuche einer Klangsynthese auf elektrischem Wege lehnen sich streng an die alte Helmholtzsche Klangtheorie an, welche technisch schwer realisierbar ist. Ich habe die Helmholtzsche Theorie wesentlich erweitert. Das Eigentümliche der Klangfarbe besteht darin, daß Schwingungszüge höherer Frequenz, die harmonisch oder unharmonisch sein können, sich durch gewisse Unstetigkeiten in der Schwingung auswirken (zum Beispiel: sägezahnförmiger Schwingungsverlauf, wie bei dem Bogenstrich der Violine). Diese von mir als Hallformanten-theorie bezeichnete Auffassung wird durch den Versuch bestätigt und ermöglicht eine synthetische Klangfarbenbildung, nicht nur bekannter, sondern auch neuer, künstlerisch wertvoller Klangfarben.

Zum zweiten Punkt: Die Einführung elektrotechnischer Prinzipien in den Musikinstrumentenbau erschließt eine Unzahl neuer Möglichkeiten, die der mechanischen Konstruktion verschlossen bleiben. Dem Spieler soll alle unnötige mechanische Arbeit abgenommen werden; er braucht den Ton nicht mit seiner Körperkraft zu erzeugen (die zum Beispiel bei Instrumenten wie der Posaune und dem Kontrabaß nicht gering ist – man denke an das Passagenspiel), sondern er soll den Ton nur künstlerisch auslösen und formen. Ich sehe als Endziel des künstlerischen Spiels ein Manual, bei welchem kontinuierlich die drei musikalischen Ausdrucksformen: Tonhöhe, Dynamik und Klangfarbe durch das Gefühl der Fingerbewegungen erzeugt werden können. Ein solches Instrument wird also aus einer technischen Apparatur bestehen, welche in irgendeinem Gehäuse untergebracht ist, und einem Spielmanual, welches im Gegensatz zum Orgelmanual keine Tastatur hat, sondern aus einer Fläche besteht. Auf ihr bildet man kontinuierlich in einer Richtung (vorwärts) die Tonhöhe, in der andern Richtung (nach unten) die Dynamik, in der dritten (nach hinten) die Klangfarbe. Auf diese Weise wird eine dreidimensionale musikalische Tonerzeugung möglich."

„Wie stehen Sie zu Ihren Vorgängern auf dem Gebiete elektrischer Tonerzeugung?"

„Eine einwandfreie, wirklich realisierte elektrische Tonbildung ist meiner Überzeugung nach nur möglich auf Grund der Hallformantentheorie, die ich in dieser Form erstmalig aufgestellt habe. Bezüglich der Spielmethoden wurde bisher zu wenig Wert auf die vorerwähnten Prinzipien gelegt. Gewisse französische Instrumente verwenden die chromatische Klaviertastatur (die natürlich alle Schwächen der temperierten Stimmung beibehält).

Theremin erzeugt die Töne ohne ein besonderes Manual durch Änderung der Handkapizität. Diese physikalisch sehr elegante Lösung hat, musikinstrumententechnisch betrachtet, kaum eine bleibende Bedeutung. Mager wollte die chromatische Stimmung durch Einfügung von Vierteltönen erweitern, während die Grundlage meines Instruments der kontinuierliche Tonraum ist."

„Wie würden Sie die musikalische Eigenart Ihres Instruments charakterisieren?"

„Die künstlerische Seite ist außer dem bereits erwähnten dreidimensionalen Spiel für den schaffenden Musiker darin zu suchen, daß er aus dem Reich der Klangfarben sich nicht auf die bekannten einzelnen Instrumente beschränken muß, sondern unbegrenzte Möglichkeiten in der Wahl und Kombination neuer Klangfarben hat. Unsere bisherige Anschauung gründete sich auf die wenigen Instrumente, welche durch mechanische Konstruktion aus dem unermeßlichen Bereich der Klangfarben herausgegriffen wurden. Die Elektro-Synthese gibt die Möglichkeit, alle überhaupt nur denkbaren Klangfarben in kontinuierlicher Verwandlung zu erzeugen und nicht nur den Charakter aller Instrumente zu treffen, sondern ganz neue spezifische Farbwerte (zum Beispiel indem man bei dem gleichen Ton von einer Klangfarbe in die andere übergeht) zu bilden."

„Bedeutet der unbegrenzte Reichtum an Klangfarben für den schaffenden Musiker nicht doch auch eine Gefahr?"

„Das Instrument stellt natürlich größte Anforderung an den Geschmack des Komponisten, denn ebenso wie das Unbegrenzt-Schöne, kann auch das Grenzenlos-Banale auf diesem Wege in den Kreis der Musik treten."

„Denken Sie auch an ein mehrstimmiges Musizieren auf elektrischen Instrumenten?"

„Die Frage der Mehrstimmigkeit muß in erster Linie der Künstler beantworten. Ich kenne Musiker, die meinen, daß ein mehrstimmiges Musizieren auf einem Instrument nicht unbedingt als eine Bereicherung aufgefaßt werden dürfte, sondern vielleicht sogar die Gefahr des Rückschritts in sich trage. Technisch ist ein mehrstimmiges Musizieren auf elektrischen Instrumenten durchaus möglich. Ich neige zu der Ansicht, daß die weitgehende Entlastung des Spielers von mechanischer Arbeit auch einen Fortschritt für das mehrstimmige Spiel bedeuten kann. Das Spiel auf einem mehrstimmigen elektrischen Instrument bietet dadurch ganz neue Möglichkeiten, daß jede Stimme nicht nur im Tonumfang sondern auch in der Erzeugung von Klangfarben unbegrenzt verwandlungsfähig ist."

„Wie denken Sie über die rein künstlerische Auswirkung Ihres Instruments, im besondern im Verhältnis zur mechanischen Musik überhaupt (Rundfunk, Tonfilm, Schallplatte)?"

„Während die Elektro-Akustik sich in den letzten Jahren vorzugsweise mit Problemen der Reproduktion beschäftigt hat, will ich für den schaffenden Künstler neue Ausdrucksmöglichkeiten bereitstellen. Die mechanische Musik hat die Kunst als solche nicht bereichert, sondern in erster Linie verbreitert. Ich aber glaube durch meine Arbeiten vor allem der schöpferischen Kunst zu dienen und damit zur Versöhnung der beiden fälschlicherweise in Gegensatz gedrängten Zweige menschlichen Geistes: Kunst und Technik beizutragen."

Heinrich Burkhard (Berlin)

ANMERKUNG ZU DEN „LEHRSTÜCKEN" UND ZUR SCHALLPLATTENMUSIK

Paul Hindemith versucht in seinem mit dem Dichter Robert Seitz verfaßten Rundfunkstück „Sabinchen", ein Hörspiel ganz vom Musikalischen aus zu schaffen. Das gesprochene Wort, wie alle akustischen Elemente, sind nach rein musikalischen Gesetzen im Gesamtorganismus aufgearbeitet. Die Musik tritt nicht wie bei der Mehrheit der üblichen Hörspiele als schmückendes, stimmunggebendes oder den Inhalt mehr oder minder vertiefendes Element zum Text, sondern die Musik bestimmt die Gesamtform des Kunstwerks. Der Text dient lediglich als Gerüst für eine nach rein musikalischen Gesichtspunkten geschaffene Komposition. Text und Musik stehen hier also in ähnlichem Verhältnis wie in der Oper. Aus derselben Einstellung zum Text hat Paul Dessau sein Hörspiel „Orpheus" (Robert Seitz) geschaffen.

Die schon früh in Donaueschingen als notwendig erkannte Produktion einer spezifischen Musik für mechanische Instrumente wird dieses Jahr zum ersten Mal auf dem Gebiet der Schallplatte versucht. Diese Originalschallplattenmusik wurde erzielt durch Überblenden verschiedener Plattenaufnahmen und real gespielter Musik, durch Verwendung von Schnelligkeitsgraden, Tonhöhen und Klangfarben, die dem realen Spiel nicht möglich sind. So entstand eine Originalmusik, die nur durch den Grammophonapparat wiedergegeben werden kann. Die Platten sind in der Rundfunkversuchsstelle der Staatl. Akadem. Hochschule für Musik hergestellt. Paul Hindemith hat je eine Platte mit Instrumental- und Vokalmusik geschaffen, von Ernst Toch stammen drei Aufnahmen „Gesprochene Musik", darunter eine vierstimmig gesprochene „Fuge aus der Geographie".

Kurt Weill (Berlin)

MUSIKFEST ODER MUSIKSTUDIO?

Zwischen der Leitung der „Neuen Musik Berlin 1930" einerseits und den Komponisten Weill und Eisler, sowie dem Dichter Brecht andererseits sind Differenzen entstanden, die durch einen an mehreren Stellen publizierten Briefwechsel Widerhall in der Öffentlichkeit gefunden haben. Die ursprünglich für die Woche gedachten Stücke von Weill und Eisler werden in besonderem Zusammenhang aufgeführt. Wir haben Kurt Weill gebeten, uns seinen Standpunkt grundsätzlich zu formulieren. Die Schriftleitung

Bei der Zusammenstellung der Programme für die „Neue Musik 1930" haben sich bekanntlich in letzter Stunde Schwierigkeiten eingestellt, die niemand erwartet hatte, die aber, obwohl sie in diesem Fall zunächst nur ein bestimmtes Werk betrafen, doch in ihren Konsequenzen prinzipielle Bedeutung gewinnen. Ich habe den Eindruck, daß es sich bei den Vorgängen, die sich hier abspielten, um eine deutliche Sezessions-Bewegung handelt, die nicht nur in der anfechtbaren Organisation der „Neuen Musik 1930" begründet ist, sondern in einer allgemeinen Bewegung auf den verschiedensten Gebieten moderner Kunst.

Die Stabilisierungsversuche, die in der künstlerischen Produktion heute (ebenso wie auf den verschiedensten Gebieten des öffentlichen Lebens) unternommen werden, schließen eine schwere Gefahr ein: die Gefahr der Verflachung. Es ist nicht möglich, Kunst auf dem Boden der gegebenen Tatsachen zu stabilisieren. Es ist nicht möglich, „Gebrauchskunst" zu schaffen, indem man lediglich die Ausdrucksmittel auf den Gebrauch breiterer Schichten zuschneidet. Gerade in einer Kunst, die für den Gebrauch bestimmt ist, muß der Begriff der Qualität wieder stärker betont werden, weil sonst immer wieder die Gefahr einer Verwechslung mit jener Gebrauchskunst wieder auftaucht, die als „Tagesware" immer da war. Auch die Qualität ist aber in der Kunst keine rein ästhetische Frage. Die große Kunst aller Zeiten gewann dadurch an Qualität, daß sie sich auf die großen, umfassenden Ideen ihrer Zeit stützte. Das was hinter einem Kunstwerk steht, bestimmt seine Qualitäten; denn die Gestaltung eines Kunstwerks erhält dadurch ihren Wert, daß die Ausdrucksmittel sich ständig an der Größe, an der Reinheit und Kraft der Idee kontrollieren. Ein Kunstwerk, das bewußt auf jeden gedanklichen Hintergrund verzichtet, oder dessen Hintergründe reaktionär sind, bleibt reaktionär, auch wenn seine Ausdrucksmittel aufgelockert oder technisch erweitert sind. Der Fortschritt kündigt sich erst dort an, wo die technischen Neuerungen solchen Ideen Gestaltung geben, welche erst diese technischen Neuerungen berechtigt erscheinen lassen.

Diese Erkenntnis gewinnt erhöhte Bedeutung bei jenen Veranstaltungen, die eigens dazu ins Leben gerufen werden, den Fortschritt auf musikalischem Gebiete zu zeigen und zu fördern. In den Jahren nach dem Krieg, als die neue Musik ihren rein ästhetischen Befreiungsprozeß durchmachte, waren die modernen Musikfeste eine Notwendigkeit. Neue Begabungen, denen der öffentliche Musikbetrieb noch verschlossen war, wurden hier durchgesetzt, neue Formen wurden ausprobiert und überkommene Formen auf ihre Tauglichkeit für unsere Zeit erprobt. Heute hat sich darin vieles geändert. Es gibt eine ganze Reihe öffentlicher Konzert- und Theaterinstitutionen, die sich mit Vorliebe der jungen Produktion zur Verfügung stellen, und der Rundfunk allein hat einen solchen Bedarf an Musik, daß Komponisten aller Richtungen hier mühelos zu Worte kommen können. Dazu kommen die großen gesellschaftlichen Musikfeste (A. D. M. V., I. G. N. M.), die sich die Förderung junger Talente zum Ziel gesetzt haben. Es ließe sich also allenfalls noch eine Stelle denken, bei der die neuen Gattungen der Musik ausprobiert werden, die heute durch die Aktivierung des Hörers und durch die Erschließung neuer Abnehmerschichten entstehen. Eine solche Veranstaltung könnte zweierlei Aufgaben erfüllen: sie könnte die Rolle einer Ausstellung übernehmen, in der sich die Abnehmer über die Brauchbarkeit der für sie bestimmten Produktion orientieren würden; dann müßte man aber in der Lage sein, alle Abnehmerschichten ohne Ausnahme zu berücksichtigen. Oder man könnte wirkliche Experimente zeigen, in denen eine neue Technik als Ausdrucksmittel neuer Inhalte verwendet ist; dann dürfte weder nach der Seite der Technik noch nach der Seite des Inhalts irgendeine Beschränkung auferlegt werden. Vorbedingung jeder experimentellen Kunstinstitution ist: vollkommene Unabhängigkeit. Der Staat kann nicht Geldgeber eines experimentellen Musikfestes sein; denn unter den Inhalten, die wir gestalten können, befindet sich auch die Politik, die ja täglich in unser Leben eingreift – und der Staat kann kein Interesse daran haben, die Entstehung einer Kunstrichtung zu finanzieren, in der auch politische oder wirtschaftliche

Zusammenhänge diskutiert werden. Ebenso könnte morgen als Geldgeber etwa eine Stadtverwaltung auftreten, die sich zwar an politischen Stücken nicht stoßen, dafür aber z. B. das „Lehrstück von der Korruption" verbieten würde.

Es ist überhaupt fraglich, ob im Rahmen eines Musikfestes, das ja ohne starke finanzielle und technische Hilfsmittel nicht durchzuführen ist, eine qualitative Gebrauchskunst, wie wir sie meinen, experimentiert werden kann. In vielen Fällen wird es ja möglich sein, die Werke, die wir für einen bestimmten Gebrauch schreiben, ohne den Umweg über eine öffentliche Ausstellung direkt ihrem Abnehmerkreis zuzuführen. Außerdem müßte man aber versuchen, eine Experimentierstelle einzurichten, die weder an Geldgeber noch an Termine gebunden ist, sondern die nur dann etwas zeigt, wenn etwas da ist, was sich zu zeigen lohnt. Solche experimentellen Vorführungen wären reine Studio-Veranstaltungen, sie wären vorwiegend für den internen Gebrauch der Musiker, der Interessenten und Abnehmer bestimmt und könnten daher auf jede äußere Reklame, auf jedes Aushängeschild verzichten. Es dürfte nicht schwer sein, für diese „Interessentenvorführungen" die Verbindung mit der Studio-Abteilung eines fortschrittlich orientierten Privattheaters aufzunehmen, das seinen Theaterraum und seine Studio-Organisation zur Verfügung stellen würde. Soweit man technische Hilfsmittel braucht, müßte man sich an die Industrie direkt wenden, die ja stärkstes Interesse an neuen Verwendungsmöglichkeiten der Apparate hat. Vielleicht könnte auf diese Weise als ständige Einrichtung ein Musikstudio entstehen, das einer locker zusammengeschlossenen Arbeitsgruppe Gelegenheit gibt, neue Gattungen auszuprobieren, in denen Musik nicht mehr als bloßes Genußmittel, sondern als aktive Betätigung eingesetzt wird. Bei der Auswahl der Experimente müßten diejenigen Arbeiten bevorzugt werden, deren technische Neuerungen inhaltlich genügend fundiert sind. Der wesentlichste Vorteil eines solchen Musikstudios gegenüber einem Musikfest würde darin bestehen, daß man sich lieber in den äußeren Mitteln einschränkt, als daß man sich in eine Abhängigkeit begibt, die von vornherein eine ganze Reihe wichtiger Experimente ausschließen würde.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

CLAUDEL-MILHAUD: CHRISTOPH KOLUMBUS

Das Bühnenhaus der Lindenoper bietet einen ungewohnten Anblick: die offene Bühne ist bis über das Orchester vorgebaut. Der Chor, teils historisch kostümiert, teils in Mönchskutten, zieht ein. Der Sprecher, ebenfalls in mönchischer Tracht, legt sein

Buch auf das Pult und beginnt, nach einer allgemeinen Anrufung Gottes, die Geschichte des Kolumbus zu lesen. Nun läuft das Spiel in einer Folge von 27 in sich geschlossenen Bildern ab. Was an ihm Handlung ist, wird teils plastisch auf der Bühne dargestellt, teils durch den Film projiziert. Der Film ergänzt die Handlung an allen Stellen, die sich für bühnenmäßige Darstellung nicht eignen; manchmal aber läuft er mit der Darstellung auf der Bühne unnötigerweise parallel.

„Christoph Kolumbus" ist eine Choroper. Der Chor nimmt an allem Geschehen aktiven Anteil. Er kommentiert, fragt, kritisiert, warnt oder stachelt auf, greift an besonders unmittelbaren Momenten, wie der großen Szene der Matrosenrevolte, in die Handlung ein.

Claudel will die Geschichte des Kolumbus und der Entdeckung Amerikas darstellen. Aber er gibt sie nicht als reale Historie, sondern projiziert sie ins Transzendentale. Schon dadurch, daß er den alten Kolumbus aus der Ewigkeit in die Zeit zurückbannt und ihn, unter dem Chor sitzend, seine eigene Geschichte noch einmal erleben läßt. Mehr noch dadurch, daß er das Spiel in die Atmosphäre eines katholischen Mystizismus rückt. Er setzt dabei bereits bei dem Namen an; er deutet Christophorus als den Träger des Gotteswortes, Kolumbus (colomba) als die mystische Taube, die ihm den göttlichen Auftrag überbringt: die neue Welt zu entdecken und so den Erdball im Zeichen des Kreuzes zu einen. Mittlerin ist die Königin Isabella, die mit Kolumbus durch das Symbol der Taube in übersinnlicher Liebe verbunden und ihm, gleichsam als Schutzheilige, den Weg zur Erlösung weist.

2.

Wie diese Charakteristik andeutet, kommt das Werk aus der Region des neukatholischen Symbolismus in Frankreich. Es ist selbstverständlich, daß bei der Bedeutung Claudels für diese Geistesrichtung der „Christoph Kolumbus" über ein Opernbuch weit hinausweist und als Dichtung hohen künstlerischen Wert hat.

Zur Darstellung seiner Idee benutzt Claudel die Mittel des modernen Theaters: den dokumentarischen Bericht, die epische Aufteilung des Stoffes, den Verzicht auf dramatische und psychologische Durchführung. Dazu kommt der Film, kommt die offene Bühne. Der Chor ist als eine Art ideales Publikum zwischen Dichtung und Hörer eingeschaltet und soll die alte Distanz zwischen dem Bühnengeschehen und dem nur kontemplativen Publikum überbrücken. Man könnte denken, daß die statische Opernform des „Oedipus Rex" hier noch wesentlich bereichert und ausgebaut wäre. In Wahrheit aber ist der Kolumbus weit entfernt von der geistigen Konsequenz des Strawinskyschen Opernoratoriums. Die modernen Mittel verlieren ihren eigentlichen Sinn, weil sie nicht entschieden genug eingesetzt sind, ja sich zuweilen gegenseitig aufheben. Die wichtige Figur des Anklägers springt zuerst als reale Person aus dem Chor gegen Kolumbus vor und erscheint später als symbolische Figur (Schiffskoch), der dem gefesselten Kolumbus die Verderblichkeit und Eitelkeit seines Tuns vorhält. Der Chor ist zunächst wie die gläubige Menge „die bei einer Messe mitwirkt" (Claudel), dann fungiert er wieder als dramatisch aktiver Faktor auf dem Theater, um schließlich im zweiten Teil seine eigene Existenz zu ironisieren: er beklagt sich darüber, daß er nicht genügend beschäftigt wird und äußert sein Mißfallen am Verlauf der Handlung. Man sieht: der Dichtung fehlt

die geistige Klarheit, sie schwankt dauernd zwischen epischer Stilisierung und dramatischer Illusionierung, zwischen statischer Form und großer Oper. Indem sie die modernen Mittel des Theaters zeitweilig umfälscht, indem sie den Film in naiv-naturalistischer Weise verwendet, hebt sie ihren eigenen Sinn auf. Aus dieser zwiespältigen Struktur erklärt es sich, daß ein Werk, das so klar und episch beginnt, in Verschwommenheit und Erlösungszauber endet.

3.

Den Zwiespältigkeiten dieses Textes stellt Milhaud eine Musik von einheitlicher Wirkung gegenüber. Das kommt freilich vor allem daher, daß diese Musik sich nirgends exponiert: sie greift weder aktiv in die Handlung ein, noch bemüht sie sich um eine unmittelbare Beziehung zu den katholisierenden Tendenzen Claudels. Sie ist lediglich da: als ein fixierter Untergrund, der das wechselvolle Geschehen auf der Bühne nicht so sehr illustriert als in einer einheitlichen Atmosphäre zusammenhält. So kommt es, daß die Musik auf große Strecken so weit zurücktritt, daß sie den Charakter einer Schauspielmusik annimmt: sowohl in den vom Schlagzeug begleiteten, rhythmisch genau festgelegten Sprechszenen, als auch bei den Bildern, deren Musik einzig auf die Kraft eines immer wiederholten, aber nie entwickelten Motivs eingestellt ist. In der Hafenszene entsteht aus dem knappen, markanten Motiv (Notenbeispiel 1)[1] und den durcheinanderschwirrenden Sprechstimmen eine Szene von stärkster Theaterwirkung, während die „große, berühmte Szene von der Revolte der Matrosen", fast ausschließlich auf den Sprechchor gestellt ist, und eindruckslos bleibt, weil hier die zusammenfassende Kraft der Musik völlig fehlt.

An anderen Stellen, und das gilt vor allem für den viel farbigeren ersten Teil, wird eine ganze Folge von Szenen zusammengehalten, durch ein für Milhaud sehr charakteristisches Formprinzip: aus einer einheitlichen Substanz, die auf lange Strecken unverändert bleibt, entwickelt er geschlossene formale Abschnitte, die bewußt zu einem größeren Komplex aneinander gereiht werden. Dieses additive Prinzip ist insofern ziemlich simpel, als der Abfolge dieser kleinen Gebilde eine innere Spannkraft fehlt.

Auch der Klang fixiert in derselben Einseitigkeit die Grundstimmung des ganzen Werkes. Er ist so durchsichtig und dünn, daß man nur bei größter Konzentration auf die Instrumente die sehr logische und selbständige Stimmführung wahrnimmt. Diese Klanggebung hat auch darin ihren Grund, daß Milhaud sie den durchweg auf Deutlichkeit des Wortes eingestellten Singstimmen völlig unterordnet. Die Singstimmen sind oft, aber nicht immer rezitierend, aber auch in diesem Falle ohne jede expressive und kantabile Kraft. Die suggestive Transparenz einer Szene wie der Isabellas mit dem Chor beruht wesentlich auf einer solchen leicht deklamierenden Melodik, von der die folgende Phrase Isabellas ein Bild gibt (Notenbeispiel 2) [1].

Auch in den Stilelementen der Musik wird ein Gegensatz wahrnehmbar: die impressionistischen Kräfte beherrschen diese Partitur stärker als andere Werke des Komponisten; Milhauds eigenste Ausdruckswerte sind dagegen die reizvolle, volkhafte Primitivität seiner kurzgliedrigen Melodik und eine zuweilen mit ungewöhnlicher Kühnheit geschichtete und konsequent durchgeführte Polytonalität. Diese Merkmale liegen in der Richtung seiner (hier kürzlich untersuchten) Ballette und Kurzopern. Aber während

[1]) Siehe Notenbeilage

dort die Substanz und Gestaltungskraft Milhauds sich mit den kleineren Bühnenformen nicht nur deckte, sondern sie vor allem in den „Malheurs d'Orfée" und im „Pauvre Matelot" zu starken, individuellen Ausdruckswerten steigerte, kommt diesem Text gegenüber die Musik überhaupt nur in beschränktem Maße zur Geltung. Ob dies auf Milhauds absichtsvoller Unterordnung unter den Text oder auf der klugen Erkenntnis seiner eigenen Grenzen beruht – diese Frage mag offen bleiben.

* * *

Die Aufführung unter Hörth und Kleiber an der Lindenoper setzte die Mittel des Hauses in großem Stil und wirkungsvoll ein. Sie betonte die opernhaft-dekorativen Elemente des Werkes, verstärkt (im Sinne ältesten Theaters durch das unerträgliche Pathos des Sprechers), während Kleiber die konstruktiven Inhalte der Partitur zugunsten einer äußerst subtilen Klanggebung abdämpfte. Ausgezeichnet studiert war der Chor. Der erste Teil fand starken und spontanen Widerhall, der schwächere zweite geringere Resonanz.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

DISKUSSION

Wir veröffentlichen unter dieser Rubrik Zuschriften verschiedener Art: vor allem Äußerungen aus dem Kreise unserer Leser, die wir dadurch zu aktiver Mitarbeit an den Problemen der Zeitschrift anregen wollen. Da es sich aber nicht nur darum handelt, Äußerungen zu erhalten, sondern Meinungen einander gegenüberzustellen, behalten wir uns vor, die an uns gerichteten Zuschriften zur Gegenäußerung weiterzugeben. Die Schriftleitung.

Zuviel Rundfunkmusik?

An die Schriftleitung des „Melos"

Als Abonnent Ihrer geschätzten Zeitschrift verfolge ich mit großem Interesse die im „Melos" erscheinenden Berichte und Ausführungen, ohne allerdings immer mit, ihnen einverstanden sein zu können. Das hat natürlich nichts zu sagen, denn wer immer nur das lesen und hören wollte, was mit seinen eigenen Ansichten übereinstimmt, der würde sich einer großen Einseitigkeit schuldig machen.

Ich möchte aber einen Punkt berühren, der mir zu denken gibt.

Sie haben in ihrem Blatte dem Rundfunk und der Rundfunk-Musik einen großen Raum gewährt und um es gleich zu sagen, meiner Ansicht nach einen zu großen, und da ist mir der Satz in dem Artikel Ihres Mitarbeiters Heinr. Strobel (Heft Nr. 4, Seite 180): „Vielleicht überschätzen wir in Deutschland überhaupt die künstlerische Bedeutung des Funks" geradezu aus der Seele gesprochen.

Glauben Sie wirklich, daß der Rundfunk und die Rundfunk-Musik eine so künstlerische und ferner kunstfördernde Wirkung ausübt. Glauben Sie weiter, daß die Kenntnis künstlerisch wertvoller neuer Musik durch den Rundfunk gefördert wird und volles Verständnis bei den Rundfunk-Hörern findet?

Ich meinerseits bin davon überzeugt, daß – und ich spreche hier nur von den Hörern, die sich *überhaupt* für Musik interessieren – noch nicht ein Prozent neue Musik mit Interesse und Verständnis anhört, genießt, während mindestens 99 Prozent teilnahmlos oder widerwillig zuhören, – wenn sie nicht gar den Apparat ausschalten, – und warten, bis sie, wenns hoch kommt, einen etwas wohlbekannten „guten Meister, doch lang schon tot", zu hören bekommen,

gar nicht zu reden von den Hunderttausenden, deren musikalische Bedürfnisse durch landläufige Opern-Übertragungen oder Schallplatten- und Tanzmusik restlos gestillt sind.

Machen Sie doch mal eine Rundfrage bei den Funkhörern, was sie lieber hören: eine Übertragung der Bohème oder der Neuen Bratschenmusik von Hindemith?

Daß Musik durch den Rundfunk in weiteste Kreise gebracht wird, dagegen ist natürlich nichts zu sagen, aber die *künstlerische Bedeutung* des Rundfunks wird m. E. niemals zu dem werden, was ihre eifrigen — allzu eifrigen Propagandisten davon erwarten.

Es würde mich außerordentlich freuen, Ihre Ansicht, d. h. die Ansicht der Schriftleitung zu hören.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Carl Meyer.

Sehr geehrter Herr Meyer,

Auf diese Einwendungen mag zunächst mit Zahlen geantwortet sein. Angenommen, Sie haben Recht, und es interessieren sich für neue Musik im Rundfunk nur ein Prozent der Hörer, so sind dies bei drei Millionen zahlender Funkhörer, die es jetzt in Deutschland gibt, nicht weniger als dreißigtausend Personen, also eine ganz beträchtliche Gruppe, die unbedingt einen Anspruch darauf hat, ihren Geschmack im Rundfunk berücksichtigt zu sehen.

Aber auch wenn es weniger wären, so könnte man darin keinen Einwand erblicken, denn es kann unmöglich gefordert werden, daß im Rundfunk nur Darbietungen gesendet werden, die gleichmäßig alle Hörer interessieren; so etwas ist überhaupt kaum zu finden. Es muß vielmehr bei der Programmgestaltung des Rundfunks das Prinzip gelten, daß unbedingt eine kulturell hochstehende Minorität zu ihrem Rechte kommt. Sie stellt eine der wichtigsten Gruppen der Hörerschaft dar, die nacheinander zu berücksichtigen sind, denn gleichzeitig geht es nicht.

Und für die Wahl des für diesen Teil der Hörer bestimmten Programms kann und muß allein der Gesichtspunkt der Qualität maßgebend bleiben. Das ist im Rundfunk in viel höherem Maße als zum Beispiel im Konzertleben möglich, weil sich dabei Erfolg oder Nichterfolg nicht finanziell auswirken; denn die Hörergebühren erhält der Funk auf jeden Fall. Damit ergibt sich nun zunächst vom praktischen Gesichtspunkt eine Überlegenheit des Funks, die immer stärker in Erscheinung tritt. So ist es auch zu erklären, daß die Aufführung jeder mit einem Risiko verbundenen Art von Musik, das heißt also der neuen Musik überhaupt, allmählich beinahe eine Domäne des Funks wird — wie etwa das Berliner Funkprogramm im Vergleich mit den Konzertprogrammen der letzten Zeit zeigt. Wenn man sich nun weiter vergegenwärtigt, daß die Wiedergabemöglichkeit schon heute technisch auf sehr hohem Niveau steht und sich technisch ständig verbessert, daß ferner die wichtigen Konzerte des Rundfunks auch öffentlich zugänglich sein können, während sie übertragen werden — so wird man diese Entwicklung nicht ignorieren, auch nicht bedauern dürfen, sondern begrüßen und die Scheu vor dem technischen Apparat überwinden müssen.

Mit dem Ausdruck ausgezeichneter
Hochachtung
Frank Warschauer.

Über das Erlebnis in der modernen Musik.

Sehr geehrte Schriftleitung,

Der Verfasser dieser Zuschrift ist ein Mensch, dem sich die folgenden Formulierungen gewissermaßen aufgedrängt haben; ein Dilettant, der abseits von allen theoretisierenden, musikschriftstellerischen Ambitionen keinen Anspruch darauf erhebt und erheben kann, Allgemeingültiges zu sagen, sondern der nur seine Meinung über einen Gegenstand äußern will, der wohl im Brennpunkt des allgemeinen Interesses steht. Man hört heute viele Menschen, die moderne Musik mit den Worten verurteilen: Wo bleibt das Erlebnis in der Musik, das Erlebnis, das noch immer die Grundlage jedes künstlerischen Schaffens gewesen ist? „Erlebnislose Kunst ist keine Kunst".

Jedoch bedenken diese Menschen nicht, daß das *Erlebnis beim Hörer* nicht ver-

schwunden ist, sondern sich nur geändert hat, nur eine andere Gestalt angenommen hat. – Wieweit das Erlebnis beim Komponisten vorhanden ist, darüber zu urteilen steht mir nicht zu. – Das durch den Komponisten bedingte subjektive Erlebnis des 19. Jahrhunderts hat eine andere Gestalt und ein höheres Niveau bekommen. Gerade das Beziehungslose, von allen Erlebnissen des Menschen Abgelöste der modernen Musik läßt uns etwas anderes, das hinter den Tönen steht, erleben. Man fühlt, die Musik ist nicht mehr dazu da, das, was den Komponisten, den Menschen bewegt, auszudrücken. – Dies war meiner Ansicht nach, ein Irrweg der Musik. – Die heutige Musik läßt etwas von dem Unbegreiflichen ahnen, das nur der Musik von allen Künsten allein eigen ist; von dem „Metaphysischen der Musik", wie Wolfgang Gräser es in seiner Vorrede zur „Kunst der Fuge" sagt: von den Urkräften des Seins und dem Kosmischen. Ich finde, diese Art von Erlebnis hat ein höheres Niveau und ist größer. Dies ist die Meinung eines von der modernen Musik begeisterten Menschen, der sie nicht am Schreibtisch gewonnen hat, sondern in dem sie mitten im Erleben dieser Musik gereift ist.

Georg Pinette (Berlin).

AUSSCHNITTE

AUS: VLAMINCK „GEFAHR VORAUS"

Der (im nächsten Hefte unserer Zeitschrift besprochene) Roman des Malers Vlaminck ist ein interessantes Dokument des geistigen und künstlerischen Lebens im heutigen Frankreich. Die Aufzeichnungen beschäftigen sich auch viel mit Musik. Wir geben (mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin) einen charakteristischen Ausschnitt aus dem Anfang des Buches:

Mein Vater war Geiger, meine Mutter Pianistin. Ich bin in einer musikalischen Umwelt geboren. So sehr ich mich anstrenge, ich weiß nicht zu sagen, wann ich bereits einen Bogen zu halten verstand. Von frühester Kindheit an sind mir beim Essen, Schlafen und wenn ich wieder erwachte, stets Geigen- und Klaviertöne im Ohr gewesen. Die Übungen der Schüler meines Vaters begleiteten die Gedanken und Taten meiner Kindheit.

Stücke wie der „Karneval in Venedig", das „Gebet einer Jungfrau", die Lehrmethoden nach Le Coupey, Carpentier, Mazas, Kreutzer, Etüden, Duos, Sonatinen, Vierhändiges, sie wurden in unserem Hause täglich gespielt. Bedenke ich's recht, dann erscheinen mir all diese kleinen, albernen und peinlichen Melodien eben in ihrem unermüdlichen Geklimper ewige Beigabe und ein Ausdruck für das Elend der Lehrer zu sein. Noch heute habe ich, wenn mir zufällig einmal die trostlos kindischen Übungen zu Gehör kommen, das verkrampfte Gesicht meines Vaters vor mir, wie er voller Angst an die fällige Miete, an die monatliche Fleischer- oder Bäckerrechnung dachte, denn wir waren fünf Kinder.

* * *

Heute lasse ich mein Grammophon laufen. Ein neues Instrument. Eine neue Musik. Sie bricht mit den überkommenen sentimentalen und moralischen Anschauungen der Vergangenheit. Die Nadel kratzt ein wenig, langsam beginnt irgend ein Rhythmus, wird rasend schnell, steigert sich noch und fällt mit einem einzigen Schlage jäh auseinander.

Das erinnert an nichts. Ich gehe niemals tanzen. Ein amerikanischer Neger singt englisch. Ich verstehe kein Wort davon. Aber gerade das gefällt mir. Die fremde Sprache eines ausländischen Liedes ist so wohltuend geheimnisvoll. Jemand, der kein Französisch versteht, kann alles mögliche glauben: zum Beispiel daß wir Menschen der Wirklichkeit, daß wir friedfertig und in der Liebe ernsthaft sind.

Alles neu, Klänge wie Klangfarben. Musik von heute! Ein Steamer fährt los . . . schlingert unterwegs . . . So ist Jazz . . . Und die Begleitung dazu Motorengedröhn im Viervierteltakt! Mich verbindet nichts mit dieser Musik. Immer Tempo! Und also stark, jung, unerwartet, begeistert, körperlich. Als turnten Menschen an fliegenden Trapezen; Eisenbahnwagen rollen, der Lärm im Lokomotivgestänge erbraust, von jenseits des Ozeans singen hawaiische Gitarren her.

In diesem Rhythmus ahne ich, was nach mir sein wird.

Ich drehe um. Eine andere Platte; schwermütig, angefüllt mit dem Lächeln der Melancholie, lebt darin die Liebe zum Wagnis, zur Ruhe, zum Zufälligen.

Ich sehe aus dem Fenster. Draußen ist es etwas frisch und trocken. In der Sonne glitzert der Reif auf den Zweigen. Jetzt will ich autofahren und das Geräusch meines Wagens hören.

Hans Mersmann (Berlin)

ZU MILHAUDS KOLUMBUS-OPER

I.

In dem Maße, wie sich die Oper von ihrer Isolierung befreit, beginnt sie die geistige Allgemeinheit zu interessieren. Die Oper ordnet sich in die allgmeine Theaterbewegung ein. Die literarischen Kreise setzen sich mit ihr auseinander. »Mahagonny« war keine rein musikalische Angelegenheit mehr. Jetzt kommt der »Columbus« von Claudel und Milhaud. Es wird auch an dieser Stelle interessieren, was Herbert Ihering im »Tagebuch« über dieses problematische Werk sagt.

Es gibt kein Werk, in dem alle Elemente der Entwicklung und des Stillstands, der Aktion und des Besinnens so nebeneinander liegen, so ineinander gebettet sind, wie in dieser Oper. Immer hat der Katholizismus versucht, sich nicht gegen die Zeit abzusperren, sondern sie einzufangen. Niemals war der Katholizismus rückschrittlich in dem sturen Sinne, daß er sich gegen Bewegungen abschloß. Niemals hat er sich taub und blind gestellt. Immer hat er gehört und gesehen. „Christoph Columbus" – der Versuch, alle Formelemente des modernen Theaters in den Dienst der katholischen Bewegung zu stellen.

Paul Claudel ist ein großer Dichter. Ein religiöser Dichter, ein Dichter des Worts. Aber gerade er, als französischer Botschafter in Washington die Politik der realen Machtverhältnisse vertretend, als Dichter eingeschlossen, weltabgewandt, beweist, daß heute nichts mehr isoliert geschehen kann. Der Wortdichter, der Hymnensänger sprengt die Form des Sprechtheaters. Er verschreibt sich dem Film, läßt Kritik einströmen und verwendet alle Mittel eines revolutionären, eines harten, eines wirklichen Theaters, um religiös zu mystifizieren. Was geschaffen war, um aufzuklären, wird hier dem Glauben unterstellt. . . . .

Der erwachende Katholizismus. Es bleibt natürlich ausgeschlossen, daß dieses Werk und seine Aufführung in der Staatsoper bewußte Politik ist — unter dem verstärkten kulturellen Einfluß des Zentrums. Aber kein Werk paßt so in die kommende Gegenwart wie dieses. Auf der Vorderbühne der Chor, scheinbar die Masse, scheinbar die Kontrolle, scheinbar die Kritik – aber beim genauen

Zuhören doch Stimmungsfaktor und Illusionsmittel. In der Mitte der Erzähler, also episches Theater, und auf der Hinterbühne große Oper mit allem dekorativen Zauber. Lehrstück und Messe. Brecht und Calderon, Piscator und Richard Wagner. . . . .

Die Mittel, mit denen man versucht hatte, die Oper zu entromantisieren, dienen der neuen Romantik. Die Mittel, mit denen Klarheit versucht hatte, dienen der neuen Verschwommenheit . . . Die Reaktion kommt getarnt als Entwicklung . . . Während man daran ist, eine einfache, übersichtliche, dem Laien zugängliche, von Laien zu produzierende Musik zu schaffen, wird die Oper auf die alte Maschinenoper, mit Prospekten und Versenkungen und Sinnestäuschungen zurückgeführt. Film, aber auch Kulisse. Epische Einfachheit, aber auch dramatische Suggestion. Der Bruch zwischen Form und Inhalt, zwischen Aufwand und Zweck wird versteckt. Die neue Barockoper kommt auf dem Umweg über den Film.

* * *

Der folgende Ausschnitt ist der Kritik der »Deutschen Zeitung« über den »Columbus« entnommen. Er ist symptomatisch für den Ungeist und die Gehässigkeit gerade derjenigen Kreise, die sonst so laut über den Niedergang der guten Sitten, über den Verfall von Treu und Redlichkeit lamentieren.

„Es wird hell im Saal. Die Sache ist offenbar aus. Eisige Kälte im Publikum. Keine Hand rührt sich. Schließlich setzt matter Beifall ein. Nicht für lange, denn er wird bald von Zischen und Pfeifen übertönt. Herr Milhaud, den kein Mensch gerufen hat, fürchtet für's Geschäft. Schon ist er auf der Bühne. Von den Darstellern geführt, wankt er nach vorn. Auf seinen Gesichtszügen ist die ganze Unsicherheit und Jämmerlichkeit des Mannes abzulesen. Einmal versucht er es, während ihn die Beine kaum tragen, mit einem geheuchelten Lächeln, dann wieder setzt er eine ernste und strenge Miene auf und blitzt mit den Augen nach oben, von wo ihn jedesmal ein fürchterlicher, mit gellenden Pfiffen durchsetzter Lärm empfängt.

Milhaud gilt in Frankreich nicht als Repräsentant französischer Musik und Kultur. Er ist ein Dilettant, der seinen Ruf der Betriebsamkeit einer (fast ausschließlich jüdischen) Clique und einer hartnäckigen, aufdringlichen Reklame verdankt. Seine Behauptung, der Chor der Pariser großen Oper sei den Anforderungen seines Werkes gesangstechnisch nicht gewachsen, ist unglaubwürdig. Viel wahrscheinlicher ist, daß die Pariser Oper ihm die kalte Schulter gezeigt hat. Ist es die Aufgabe der preußischen Staatsoper, die Ehrenrettung eines Milhaud zu betreiben? Wer hat Herrn Direktor Hörth das Werk in die Hände gespielt? Hat es ihm vielleicht Herr Kleiber als Reiseandenken aus Paris mitgebracht, wo er ja bekanntlich geschäftliche Beziehungen unterhält? Oder weiß man vielleicht in der Regierung über die tieferen Zusammenhänge Bescheid? Werden uns die ungewöhnlich hohen Aufführungskosten wenigstens auf Reparationskosten gutgeschrieben oder haben die preußischen Steuerzahler außer für den Barmat-, Kutisker-, Böß-, Sklarek-, Busch-, Nydal-Skandal auch für den Milhaud-Skandal aufzukommen? Da künstlerische Gründe völlig ausscheiden, so müssen eben andere Gründe für diese Uraufführung maßgebend sein! Wer lichtet dieses Dunkel?

Die sogenannte Musik von Milhaud ist ein geradezu europäischer Skandal. Man begreift nicht, wie dieser Mann überhaupt einen Namen erlangen konnte. Einem so dürftigen Zeugnis von Impotenz sind wir seit Alban Bergs „Wozzek" nicht mehr begegnet. An Unsauberkeit des Klanges, an Eintönigkeit und Stumpfsinn und dabei an absichtlich (um sich wichtig zu tun!) gehäuften Schwierigkeiten ist diese mißtönende Mache nicht zu überbieten. Die scharfe Ablehnung, die Herr Milhaud erfahren hat, genügt kaum als Ausgleich für seine Anmaßung und den musikalischen Schwindel, den er uns auftischt.

Es ist, summarisch gesprochen, Musik von jener Mißtönigkeit, für die „Polytonalität" ein Name ist, — der wiederum mit „Schweinerei" nicht wörtlich, aber treffend zu übersetzen. Daß das moderne Ohr — wem wächst es? — sich mit der chronischen, System und Manier gewordenen Verschmutzung des Klangs befreunden werde, nach dem physiologischen Gesetz etwa, nach dem, beschämenderweise, die Nase sich an schlechte Luft gewöhnt, das war, nach der Erfahrung eines Jahrzehnts läßt es sich feststellen, eine falsche Rechnung.

Der letzte Absatz stammt nicht, wie man vermuten könnte, aus der Deutschen Zeitung. Er ist in der – „Weltbühne" zu lesen und hat Klaus Pringsheim zum Verfasser. Wenn Pringsheim, den wir sonst als einen in der heutigen Welt stehenden Kritiker schätzen, sich zu solchen Äußerungen hinreißen läßt, so ist das seine Sache. Aber unbegreiflich erscheint es uns, daß ein Kampfblatt wie die „Weltbühne", mit der wir gerade wegen ihrer unerschrockenen Art sympathisieren, daß die Zeitschrift des erbarmungslos gegen Reaktion und Muckertum schlagenden Tucholsky Sätze von solch offenherzig reaktionärer Tendenz abdruckt.

Heinrich Strobel (Berlin)

AUSLAND

Hanns Gutman (Berlin)

DARIUS MILHAUD PERSÖNLICH

Der anläßlich der Uraufführung seiner Oper „Kolumbus" in Berlin weilende Komponist äußerte sich unserem Mitarbeiter gegenüber ausführlich über die Musik und das Musikleben in Paris.
Die Schriftleitung.

Spricht man einmal in lebendiger Unterhaltung mit einem von diesen weithin bekannten Musikern, die man auch selbst als Persönlichkeiten und künstlerische Erscheinungen ganz gut zu kennen glaubte, so zeigt sich bald und deutlich genug, in wie vielem man sich geirrt hat. Solche Korrekturen der Vorstellung durch die Wirklichkeit können gelegentlich heilsam sein.

Das beginnt schon beim Äußeren. Wer vielleicht in Milhaud noch immer nichts anderes als den Revolutionär à tout prix sähe, den berüchtigten Ruhestörer aus der Zeit des „Boeuf", als jeder Bürger einzig die Funktion zu haben schien, sich von den jungen Musikern vor den Kopf stoßen zu lassen – wer sich also etwa das temperamentvollste Mitglied der mit Recht berühmten „Six" zynisch, spitz und schlank gedacht hätte, würde erstaunt in diesem Herrn Milhaud aus Paris selbst einen freundlichen Bürger gefunden haben, mit Bonhommie und Embonpoint. Ein sympathischer, offenherziger Mann von 38 Jahren, dessen südlich beheimatetes Phlegma bisweilen von einem scharfen Witz durchbrochen wird.

Milhaud ist nach Berlin gekommen, um Zeuge der Uraufführung seines großen Kolumbus-Werkes zu sein. Auch der Dichter Claudel wird erwartet, aber die Londoner Konferenz hält ihn, der Botschafter Frankreichs ist, in Washington zurück. Es handelt

sich ja um eine Welturaufführung, wie man jetzt, mit Entlehnung eines prahlerischen Ausdrucks aus der Filmbranche, sagt; was heißen soll, daß das Werk noch nirgends, nicht einmal in Amerika, gegeben worden ist. Der Komponist äußert seine ehrliche Begeisterung über die vollendete Arbeit, die das Ensemble der Lindenoper seiner so komplizierten Partitur hat zukommen lassen. Die Leistung Kleibers und Hörths sei unübertrefflich: nie habe er die Intentionen eines Musikers und eines Textdichters so restlos verwirklicht gefunden. Es liegt nahe genug, zu fragen, wieso die Pariser Opernhäuser sich die Uraufführung eines wichtigen französischen Kunstwerks haben entgehen lassen, eines Werkes, das mindestens eine der typischen heutigen Haltungen des französischen Geistes so getreu widerspiegelt. Es interessiert uns, ob am Ende eine prinzipielle Feindschaft gegen die Neue Musik dahinter steht. Milhaud verneint das nachdrücklich. Der Wille sei gut, aber die Finanzen schwach. Die Finanzen der beiden Pariser Operntheater nämlich, Grand Opéra und Opéra comique, die eine relativ geringe Subvention mit einer recht hohen Besteuerung zu bezahlen haben. Beispielshalber sind die Orchestermitglieder so schlecht dotiert, daß man unter ihnen die alte Unsitte der „remplaçants" noch nicht hat ausrotten können. Das will sagen: jeder Musiker darf sich am Abend, falls er anderswo lohnender beschäftigt werden kann, vertreten lassen. Es kommt vor, daß ein nicht unbeträchtlicher Teil des Orchesters bei der Aufführung prima vista spielt. Da die Geldmisere außerdem jede ernstliche Probenarbeit verhindert (die ja auch durch das Vertretungssystem illusorisch gemacht würde), so läßt sich leicht begreifen, daß eine Erweiterung des Spielplans durch irgendwie problematische Opern sich von selbst verbietet. Die Leiter dieser Bühnen sind, selbst den besten Willen zu neuen Dingen vorausgesetzt, nicht in der Lage, ihr Repertoire über die Grenzen des Konventionellen hinaus auszubauen. (Hier dürfen wir freilich einfügen, daß für die reibungslose Abwicklung der 27 Bilder des „Kolumbus" auch die technischen Vorrichtungen nicht ausreichen würden. Das wird ohne allen falschen Stolz festgestellt; es ist eine Tatsache, die aus dem Umstand resultiert, daß in Deutschland der Staat sich mehr als anderwärts die Kunstpflege angelegen sein läßt.)

Wie es mit dem Schauspiel steht, möchten wir gern wissen. Natürlich besser, da die Kunst der Franzosen doch immer ihr Zentrum im Literarischen hatte. Vier Theater von Rang stehen der jüngeren Produktion offen, darunter das kürzlich eröffnete Théatre Pigalle, das von allen die modernste Bühneneinrichtung besitzt. Jedoch sind Experimente im gewagten Sinn auch dort kaum zu finden, weniger, weil es an Mut mangelte, als vielmehr an Stücken, die zu solchen Experimenten herausforderten. Wer die Pariser Romanliteratur unsrer Zeit wenigstens in großen Zügen kennt, weiß, wie sehr auch hier, innerhalb der Literatur, die Tradition noch mächtig ist. Man soll gewiß die Albernheit nicht mitmachen, galante Causeure wie Verneuil oder Savoir für die Exponenten des französischen Geistes zu halten, aber auch die anderen, tiefer denkenden Schriftsteller sind weit entfernt, zu experimentieren, vor allem weit entfernt, die Form des Theaters oder des Romans in Frage zu stellen. Und so ist es klar, daß Milhaud von einer Vorstellung der Piscator-Bühne höchst frappiert ist und immer wieder betont, wie undenkbar ein derartiger Versuch in Paris sei. Bezeichnend auch, daß er auf die Erkundigung nach den Erfolgen des deutschen Theaters in Frankreich antwortet: „Verbrecher" und „Fledermaus". Und, natürlich, Wagner.

Anders sieht es, so belehrt uns Milhaud, im Konzertleben aus. Die Hypertrophie der Ausmaße kann es zwar fast mit der ungesunden Aufblähung unseres Betriebes aufnehmen; aber auf den Konzertpodien hat doch wenigstens auch die zeitgenössische Musik ihren Platz erobert. Sobald ein junger Musiker, sei er noch so unbekannt, ein paar Takte zu Papier gebracht hat, findet er die Möglichkeit, sich aufgeführt zu hören. Das hat seine Vorteile, zumal es die Institution des verkannten Genies untergräbt. Es hat den weiteren Vorzug, das interessierte Publikum auf dem laufenden zu halten. Leider scheint diese Weitherzigkeit in der Hauptsache nur Einheimische zu treffen. Es stellt sich heraus, daß die neue deutsche Musik – den einen Hindemith ausgenommen – nur bruchstückweise und ganz zufällig nach Paris gelangt. Von Toch hörte man das Klavierkonzert, von Weill war die Dreigroschen-Suite angezeigt, sie wurde jedoch zugunsten der Rienzi-Ouvertüre abgesetzt, die denn auch prompt für eine Komposition von Weill gehalten wurde. Von einer wirklichen Beschäftigung mit dem, was heute im musikalischen Deutschland vor sich geht, kann also kaum die Rede sein. (Vielleicht muß das auch den Kollegen von der französischen Sektion der I. G. N. M. zur Last gelegt werden?)

Was die jüngeren Komponisten für die Internationale der Musik tun können, spielt sich außerhalb des offiziellen Betriebes ab. Insbesondere in den Kreisen der Arbeiterschaft. Die Angestellten der Autofabrik Citroën wollen Hindemiths Lehrstück aufführen. Sie haben bereits Veranstaltungen arrangiert, bei denen Milhaud, Honegger, Poulenc und andere ihnen ihre Werke vorgespielt haben. Ein Schüler von Satie, ein Musiker namens Caby, ist als Kritiker eines Arbeiterblattes bemüht, seinen Lesern die Gedanken der Gegenwartsmusik näher zu bringen. Man darf auf die Entwicklung dieser Anfänge gespannt sein.

Auf den Rundfunk ist vorläufig keinerlei Hoffnung zu setzen. Er ist für Frankreich sozusagen noch nicht erfunden. Sein Programm pendelt zwischen Börsennachrichten und Salonmusik. Der einzige Fortschritt: seit einiger Zeit werden die öffentlichen Sonntagskonzerte übernommen, die gute und oft auch moderne Programme haben. Ein Instrument zur Bekanntmachung neuer künstlerischer Werte, das hieße auch: ausländischer Kunst, ist das Radio heute keineswegs; es hat keinerlei eigene Initiative. Das ist umso mehr zu bedauern, als die Provinz in Frankreich mehr als bei uns auf den Rundfunk angewiesen ist. Ständige Orchester sind dort selten, es gibt zwar eine Anzahl Chorvereinigungen, die aber vor neuen Aufgaben Halt machen. Milhaud erzählt lächelnd, wie seine Eltern, die in Aix-en-Provence leben, die Musik ihres Sohnes zu hören bekommen: indem sie ihren Röhrenapparat bald auf Brüssel, bald auf London, bald auf Berlin einstellen.

Man stellt die Unterschiede fest, die kein Anlaß zu Mißverständnissen zu sein brauchen. Freilich: aus den Büchern, Noten und Zeitungen allein wird man sich immer nur ein ungefähres, meist ein verzerrtes Bild machen. Die Aufklärung durch solche Aussprachen ist nicht zu unterschätzen, und man müßte sie häufiger wiederholen. Wir redeten auch von den allgemeinen geistigen Strömungen. Wir erwähnen den Neokatholizismus, der uns bei Cocteau manchmal eine Religion nach streng modischen Regeln zu sein scheint. Milhaud will sich über Cocteaus Bekehrung, über seine Bekenntnisse, über seine Gläubigkeit nach soviel Zynismus nicht äußern; er betont, daß ihm die katholische Haltung von Claudels Drama nur als religiöse Äußerung schlechthin am Herzen liege,

daß er als Jude mit dem Katholizismus als Bekenntnis nichts zu schaffen habe. Wir sind geneigt, die neue Gläubigkeit der französischen Künstler, wie wir sie im Roman des Bernanos, im Werk Claudels, in der Mystik von Cocteaus „Orphée“, als Problem auch bei Gide, ja fast überall finden, aus der gleichen Wurzel herzuleiten. Vielleicht ist das irrig. Ich frage nach dem Briefwechsel zwischen Cocteau und dem Priester Maritain in dem Milhaud sogar genannt ist: er weiß nichts davon. Auch von den oratorischen Tendenzen, die in der Luft liegen, die wir im „Kolumbus“ zu spüren meinen, will Milhaud nichts wissen. Er verwahrt sich dagegen, etikettiert zu werden; etwa vom „Ödipus“ beeinflußt zu sein. In diesem plastischen Oratorium von der gottgefälligen Entdeckung Amerikas soll der Chor Mittler zwischen Szene und Publikum sein. Man denkt selbstverständlich sofort an die ähnlichen Tendenzen in der deutschen Musik. Aber man sollte wohl nicht immer gleich kurzer Hand für absichtsvolle, bewußte Gemeinsamkeiten erklären, was am Ende nur gleichzeitig, jedoch ohne äußeren Zusammenhang, in einigen produktiven Köpfen aufgetaucht ist.

Das ist die Lehre dieser angenehmen, unpretentiösen und trotzdem aufschlußreichen Plauderstunde: — daß es noch viel zu lernen, manches zu berichtigen gibt. Daß auch die noch so fleißige Lektüre von Pariser Romanen, das noch so bereitwillige Anhören von Musik, das gewissenhafteste Studium von Zeitschriften und Zeitungen nicht auslangt, um einen so vielfältigen und eigenartigen Geist wie den französischen recht zu verstehen. Uns darum zu bemühen, scheint uns jetzt, nach dieser Unterhaltung, wieder schwieriger als zuvor; aber auch umso lohnender.

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

FÜR DR. FLESCH

Gegen den Intendanten der Berliner Funkstunde, Dr. Flesch, sind in der letzten Zeit Angriffe erhoben worden, die teilweise nicht den Charakter sachlicher Kritik, sondern den aus einer trüben Quelle gespeisten Hetze haben. Bei der zentralen Stellung des Rundfunks, nicht nur in Musikfragen, halten wir es für nötig, demgegenüber unsere Haltung zu präzisieren.

Bei aller notwendigen Kritik im einzelnen ist festzustellen: der Berliner Rundfunk war noch nie so elastisch, so zeitnah, so verbunden mit den geistigen und künstlerischen Strömungen der Gegenwart, wie jetzt. Das zeigt nicht zum wenigsten das Musikprogramm, auf das wir in diesem Sinne immer wieder eingegangen sind.

Flesch hat bei allem Sinn für die neue Kunst die populäre Seite des Programms durchaus nicht vernachlässigt, sondern sich vielmehr mit Erfolg bemüht, einen Weg von geistiger Exklusivität zum Massenverständnis zu finden — wir erinnern nur an die Neueinführung kurzer musikalischer Ansagen und die Musikvorträge innerhalb eines dem weitesten Verständnis an-

gepaßten Programms. Dr. Flesch gibt dem schlechten Geschmack immer noch reichlich Raum. Aber dieser schlechte Geschmack darf nicht zum Diktator des ganzen Programms aufgerufen werden. Durch ein Herabgehen von dem jetzigen Niveau, wie es zum Teil verlangt wird, muß die kulturelle Aufgabe des Funks gefährdet werden. Das wäre umso bedenklicher, als der Funk immer deutlicher Aufgaben zu übernehmen hat, die früher das Konzertleben erfüllen mußte. So hat der Berliner Rundfunk in der letzten Zeit die Bekanntschaft mit charakteristischen Werken u. a. von Milhaud, Honegger und Walton vermittelt, die man sonst nicht hätte hören können.

Soweit die Angriffe gegen Flesch überhaupt substanziert waren, enthalten sie zum beträchtlichen Teil Unwahrheiten. Es kann gar keine Rede davon sein, daß der Intendant aus Familienrücksichten einzelne Personen, wie Hindemith bevorzugt. Im Gegenteil: seitdem Flesch den Berliner Rundfunk leitet, wurde weder eines der größeren Kammermusikwerke Hindemiths aufgeführt, noch eine seiner Opern übertragen, obwohl diese im Repertoire der Berliner Staatsoper standen und außer dem künstlerischen auch aktuelles Interesse gehabt hätten.

Wir verlangen, daß Dr. Flesch seine bisherige Funkpolitik auf das entschiedenste und unbeirrbar fortsetzt. Wir sprechen dabei nicht als Vertreter einer politischen oder künstlerischen Partei, sondern haben Anlaß zu der Annahme, daß ein großer Teil der geistig interessierten Öffentlichkeit die gleiche Stellung einnimmt.

Hans Mersmann, Eberhard Preußner,
Heinrich Strobel, Frank Warschauer.

Frank Warschauer (Berlin)

TECHNISIERUNG UND DIE FOLGEN

1.

Das Technische an der Technisierung der Musik, wie sie sich in Rundfunk, Schallplatte, Tonfilm auswirkt, darf nicht überschätzt werden. Was diese Sache so folgenreich macht, sind vielmehr die Konsequenzen des Technischen. Sie heißen: Vervielfältigung, Verbilligung des Produktes, Verteilung an alle, praktisch: Sozialisierung der davon erfaßten Werte. Weiter – die Technik bringt mit sich die Industrie, diese das Kapital, das den Kaufmann in die führende Position einsetzt. Oder, im Falle des Rundfunks: da bedeutet Technik wiederum Zusammenordnung großer Komplexe, Einheitlichkeit an Stelle unzähliger Einzelunternehmungen, und es taucht dort ebenfalls ein Problem auf, mit dem der Künstler sich abzugeben stets eine Scheu hatte: das der Organisation. Früher gab es unzählige Mächte von Einfluß auf den Gang des künstlerischen Geschehens; jetzt zeigt das ganze Bild die Tendenz zur Konzentration maßgebender Entscheidungen in der Hand von wenigen, die aber durch einen gesellschaftlich funktionierenden Mechanismus dazu eingesetzt sind. Das ist auch wiederum besonders deutlich beim Rundfunk: hier hängt schließlich jede Einzelheit der geistigen Haltung zusammen mit der Struktur der Organisation.

Es liegt also wirklich Grund genug vor, sich das Funktionieren oder Nichtfunktionieren solcher Mechanismen genau anzusehen. Umso mehr, als sich immer deutlicher zeigt und zeigen muß, daß von hier aus ein umbildender Einfluß auf die Struktur des Kunstlebens überhaupt ausgeht.

Je nüchterner man sich das betrachtet, umso genauer erkennt man, worum es sich handelt. Mit diesen technischen Mitteln ist neu aufgetaucht: nicht eine andere künstlerische Fragestellung, jedenfalls nicht primär, sondern eine Angelegenheit des geistigen Transportwesens. Alles kann leichter und auf andere Weise als früher an alle Stellen gelangen: das ist kurz und hart die Essenz der Technisierung. Ob diese Güter nun bei ihrem Transport beschädigt werden oder nicht, wie man es anfangen muß, sie zu schützen, zum Beispiel Musik so zu verpacken, daß ihr die Weiterleitung durch Radio oder Schallplatte nichts oder möglichst wenig anhaben kann – das ist ebenfalls im Grunde nur eine Frage der Verkehrssicherheit.

Diese Bilder werden nicht aus dem Vergnügen an Geistreichelei gewählt; sie bezeichnen den Vorgang. Man muß sich hüten, die geistigen Konsequenzen dabei dort zu suchen, wo sie nicht vorhanden sind. Das Mißtrauen gegen die Technik hat unter anderem auch einen berechtigten Grund: den der Inkommensurabilität der dabei in Frage kommenden Werte. Technik oder nicht – das kann uns gleichgültig sein, solange bis sich daraus ein Moment geistiger Wirksamkeit oder äußerer Veränderung ergibt.

Das aber liegt vor, beides, mit großer Entschiedenheit. Der Vorgang der Sozialisierung, wie er sich besonders wirksam durch den Rundfunk erfüllt, schafft eine kulturell neue Situation. Außerdem aber geht von ihm ein sich verstärkender Einfluß auf alle Formen der Musikdarbietung aus.

Es ist klar, daß davon die Institution des Konzerts am stärksten betroffen sein muß; denn zu ihrer ästhetischen Problematik tritt nun noch die praktische. Dabei ist es ein Moment, das besonders wesentlich zu sein scheint: das Problem der Beziehung des Rundfunks zu den materiellen Grundlagen alles öffentlichen Konzertierens.

Dabei handelt es sich weniger um den Rundfunk als technischen Mittler, als um die Verbindung von öffentlichem Konzert und technisch weitergegebener Musik, die möglich ist und immer häufiger erfolgt. Darin liegt eine Kraft wirtschaftlicher Rationalisierung, die sich eben erst auszuwirken begonnen hat. An sich könnte der Rundfunk überhaupt jedes seiner Konzerte, zum mindesten aber die meisten, öffentlich zugänglich machen: dadurch ist er eine Konkurrenz für alle anderen Konzertunternehmer geworden, denen er durch viele Kennzeichen seiner spezifischen Struktur überlegen ist.

Denn hier zum ersten Mal ergibt sich die Möglichkeit: ohne die geringsten Konzessionen Musik jeder Art in der Weise aufzuführen, daß keine Zuschüsse aus öffentlichen oder privaten Mitteln notwendig sind. Man vergegenwärtige sich als Gegensatz dazu die Tatsache, daß sämtliche sonst vorhandenen Orchester und großen Chöre in Deutschland Defizitunternehmungen sind, für die der mehr oder minder unglückliche Steuerzahler aufzukommen hat. Die Technisierung hat nun ganz offenbar die Frage aufgeworfen: ist dieses in Deutschland historisch gewachsene System heute noch überhaupt sinnvoll? Ist es nicht schon durch die Wirtschaftssituation zu allmählichem Absterben verurteilt? Müßte nicht ein Weg gefunden werden, ähnlich dem in England: den Rundfunk als stärksten finanziellen Machtfaktor in das Zentrum des Musiklebens zu stellen?

Ich notiere diese Frage hier nur, ich diskutiere sie nicht; es ist klar, daß dabei Rücksichten und Überlegungen sehr verschiedener Art eine Rolle spielen müssen. Vor allem wird auch zu sagen sein, daß, nachdem es glücklicherweise einmal soweit gekommen ist, daß in Deutschland im Gegensatz zu anderen Ländern Staat und Städte Geld für die Kunst ausgeben, man ihnen dies niemals wehren sollte, solange es notwendig ist und in einer Weise geschieht, die man vertreten kann. Aber ist es noch notwendig? Könnten nicht die gleichen Summen sinnvoller dort für andere Zwecke ausgegeben werden, wo es heute nicht ohne Zuschüsse geht – z. B. den künstlerischen Film oder Tonfilm, der mit großer Wahrscheinlichkeit ein schlechtes Geschäft ist? Und sind endlich die ökonomischen Voraussetzungen überhaupt derart, daß man auf längere Zeit hinaus mit solchen Summen noch rechnen kann?

Walter Gronostay hat vor einiger Zeit einmal ein Hörspiel in Berlin aufführen lassen, das nur Stichworte enthielt, und im übrigen der Phantasie und Kombinationsgabe des Hörers die Hauptarbeit überließ. Dieses aktivierende Prinzip mag, auf anderem Gebiet, hier auch angewandt werden.

2.

„Rundfunk, Schallplatte – gewiß, sehr gut; aber Sie überschätzen die Technik". Das hört man immer wieder. Nicht um „eifrige oder übereifrige Propaganda" wie ein Leser schreibt, geht es, sondern zunächst und zu allererst um einfache Feststellungen der soziologischen und wirtschaftlich umorganisierenden Funktion des Funks.

Wie weit ist der Rundfunk in Deutschland darauf organisatorisch vorbereitet? Es darf nicht übersehen werden, daß sich dabei dauernd ein Prozeß der Weiterbildung vollzieht. Die Reichsrundfunkgesellschaft, Zusammenfassung der früher selbständigen Einzelgesellschaften, hat kürzlich ihr Fünfjahrjubiläum gefeiert, und zwar in einer Weise, die ein Fortschreiten zu geistiger Zielsetzung deutlich erkennen läßt. Statt der sonst bei solchen Gelegenheiten, auch im Rundfunk üblichen Bankettphrasen fand eine Tagung der leitenden Personen, der Mitglieder der „Kulturbeiräte" und der berechtigterweise mit Maß zugezogenen Presse statt, in deren Mittelpunkt ein von Leopold von Wiese gehaltener Vortrag mit soziologischer Fragestellung stand. Neutralität, politisch und künstlerisch, oder fruchtbare Einseitigkeit, Massenhaftigkeit oder Qualität, Rundfunk als Selbstzweck oder als Mittler, dem eine „Zubringerrolle" zufällt – das waren einige der in einer Debatte von hohem Niveau gestellten Themen. Daß sich etwas zu bilden scheint, wie ein Kulturparlament des Funks, ist in der Tat für das Ganze und alle Einzelgebiete wichtig. Es zeigt vielleicht auch den Weg, wie sich der vom Funk ausgehende Einfluß auf das Musikleben allmählich derart gestalten läßt, daß er in die sonstige musikalische Kulturpolitik einbezogen ist.

Wie problematisch das Organisationsgebäude des deutschen Rundfunks trotzdem ist, das wurde vor einiger Zeit hier am Beispiel jenes erstaunlichen Vorgangs gezeigt, durch den mit einem Federstrich Millionen der Kulturarbeit des Funks entzogen und der Post zugewiesen wurden. Was geht uns das an? Es geht uns deshalb an, weil unmittelbar damit zusammenhängt, wie der Rundfunk sonst organisatorisch aufgebaut ist und welche Mängel er z. B. in den Musikabteilungen hat, deren Arbeit nicht im entferntesten so aufgeteilt ist wie es nach der Vielheit und der Bedeutung der Aufgaben notwendig wäre. Warum nicht? Weil kein Geld dafür vorhanden ist. Jetzt wo wir wissen, was der

Rundfunk ist, müssen wir uns doppelt dafür interessieren, wie dort die Entscheidungen zustande kommen. Engagementsdispositionen, die besondere Kenntnisse erfordern, technische Klangüberwachung, Programmbildung (um nur einiges zu nennen) sind getrennte Funktionen, die entsprechend zu behandeln sind.

Man ist so immer wieder gezwungen, den Blick auf die Gesamtorganisation zu richten – soweit politisch oder wenn man will, gesellschaftlich muß heute jeder Künstler interessiert sein. Wichtig ist heute wieder der Vergleich mit anderen Ländern, zu dem wir auch gerade in unserer Zeitschrift anregen wollen. In Dänemark liegt neuerdings ein bemerkenswerter Entwurf für ein Funkgesetz vor, in dem logischerweise die Post von jeder Mitbestimmung, besonders auch der finanziellen, völlig ausgeschaltet ist; sie ist nur mit der technischen Arbeit betraut, die Funkgelder hingegen werden vom Arbeitsministerium eingezogen und verwaltet. Ein fünfzehngliederiger Ausschuß, in dem Hörerorganisationen, Presse, Parlament und von Ministerien ernannte Einzelpersönlichkeiten vertreten sind, hat ein Überwachungsrecht. Wo dabei der Musiker bleibt, ist nicht deutlich erkennbar; aber die finanzielle Stabilität ist offenbar ganz anders als hier gesichert.

3.

Ein Gebiet jähester Veränderungen und Existenzverlagerungen ist das der Filmmusik, das hier ebenfalls noch gesondert behandelt wird. Freilich mit Aktionen, die sich gegen den Tonfilm als solchen richten, wie sie verschiedentlich inszeniert wurden, zuletzt in Berlin in einer Versammlung des Deutschen Musikverbandes, ist nichts auszurichten. Auch wenn ein entsprechendes Vorgehen selbst in Amerika zeitweilig Erfolge hat: von zwanzigtausend entlassenen Kinomusikern wurden in New-York kürzlich als Folge des Kampfes der Musikverbände gegen die „Konservenmusik“ siebzehntausend wieder eingestellt. Wichtiger ist die Sicherung guter Arbeitsbedingungen beim Tonfilm, die wiederum in Amerika ebenfalls durch Musikerverbände vielfach sehr günstig erfolgte. Dort gibt es beim Tonfilm aus Symphonieorchestern zusammengestellte Orchester, in denen jeder Musiker ein Minimum von zehn Dollar pro Stunde erhält, mit doppeltem Honorar für die „Überstunden“. Eine solche gewerkschaftliche Regelung der Bedingungen wird als Folge der Technisierung überall notwendig sein.

Kurt London (Berlin)

KINOORCHESTER UND TONFILM

Organisationsfragen der Filmmusik

Es wäre ein schwerer Fehler, die kulturelle Bedeutung der Musik zum Film absichtlich oder aus Mangel an ernsthaftem Interesse abzustreiten. Man darf sich den Luxus, allein Opernhäuser und Konzertsäle für Ausgangspunkt musikalischer Kunstwirkungen zu halten, heutzutage nicht mehr leisten; man sollte vorsichtig sein und gewisse überkommene Kunstformen nicht als allein seligmachende überschätzen, – dafür andere gering zu achten, nur weil ihr kurzes Bestehen ihnen noch gar keine Möglichkeiten bot, sich künstlerisch zu stabilisieren. Ferner: die gesellschaftliche Umschichtung unserer Epoche, die ja offenbar nur der Anfang einer erstaunlichen Evolution aller Begriffe zu

sein scheint, verlangt gebieterisch die Ausdehnung künstlerischer und kritischer Produktivität auf soziale Kunstformen, deren wichtigste der Film ist.

Es wäre fast banal, auszurechnen, wieviel mehr Menschen ins Kino gehen als in die Opernhäuser oder Konzerte (Sprechtheater eingeschlossen). Diesen Wirkungskreis wird der Tonfilm durch seine Möglichkeiten in absehbarer Zeit noch erweitern: das kann heute kaum mehr ernsthaft bezweifelt werden. – Es ist hier nicht der Platz, das Für und Wider dieses Fragenkomplexes zu erwägen, vielmehr scheint es, im Hinblick auf die stürmische Vorwärtsentwicklung der technischen Musikwiedergabe notwendig, einen Überblick über den augenblicklichen Status der Filmmusik zu gewinnen, insbesondere über den der noch existierenden Kinoorchester, verglichen mit ihrem Wirken vor dem Tonfilm. Kleinere Lichtspieltheater scheiden dabei aus; sie sind unrentabel, zum Aussterben verurteilt, sofern sie unter einer gewissen Größe bleiben, die bereits (beim stummen Film) eine mehrköpfige Instrumentalgemeinschaft benötigt. Überdies dürfte gerade in den künftig noch existierenden kleinen Kinos die Mechanisierung der Musikwiedergabe (Schallplattenillustration!) organisatorische Fragen überflüssig machen. Es kommen vielmehr für unsere Betrachtungen nur die Theater der beiden größten deutschen Filmkonzerne in Frage, die der Ufa und der Emelka.

Bei 12 Berliner Ufa-Theatern waren vor dem Tonfilm etwa 220 – 250 Orchestermusiker angestellt, sowie 12 Kapellmeister. (Ungerechnet 2 – 3 Ersatzdirigenten, die sich meist aus Konzertmeistern rekrutierten und kein besonderes Dirigierhonorar bezogen.) Jedes einzelne Theater verfügte über sein eigenes, festes Orchester und einen verantwortlichen Dirigenten, der meist zugleich die notwendigen Illustrationen machte. Die Dirigenten besonders der großen Westen-Theater waren Musiker von Ruf; unter ihnen wirkten Becce, Rapée, Waghalter, W. R. Heymann, Wenneis. In dieser Zeit konnte man wahrnehmen, daß jedes einzelne Theater eine ganz spezifische musikalische Kultur aufwies. Die Filmmusik war damals auf dem Wege, eine entscheidende, sprunghafte Aufwärtsbewegung zur ernsten Kunst hin zu machen.

Die erste Veränderung folgte nach dem Engagement Schmidt-Gentners: die guten Orchesterleiter gaben nacheinander ihre Stellung auf, und bald hatte es der ehrgeizige, allzu sehr von sich überzeugte Mann dazu gebracht, musikalischer Alleinherrscher in der Ufa zu sein. Er erfreute sich einer durch Reklame künstlich übersteigerten Wertschätzung, die ebenso stieg als sie weniger und weniger berechtigt war. Denn im Augenblick, da man ihn zum Star machte und ihm das Orchesterwesen des größten deutschen Filmkonzerns anvertraute, hatte er seine Mission an der Filmmusik bereits erfüllt. Er blieb stehen, blieb durchschnittlich als Illustrator und indiskutabel als Dirigent. Das Aufkommen des Tonfilms stärkte seine Position, denn nun wurden die Orchester reduziert und in seiner Hand zentralisiert. Es verblieben für die 12 Ufa-Theater noch etwa 50 – 60 Musiker und ungefähr 6 Kapellmeister außer ihm, Schmidt-Gentner, selbst.

Jetzt schaltete und waltete er selbständig, nur auf persönliche Wirkung bedacht. Feste Orchester hatten die Theater ohnehin nicht mehr; als „Nachdirigenten“ fungierten junge Assistenten, denen die Routine des erfahrenen Orchesterlehrers fehlte. Nur die Premièren dirigierte er selbst und zwar mit verstärktem Orchester, – worunter jeweils die anderen Orchester durch fehlende Instrumentalstimmen litten. Dazu kam, daß die Person des Orchesterinspizienten, der eigentlich ein hervorragender Musiker und gewiegter

Verwaltungsfachmann in einer Person hätte sein müssen, nicht genügende Autorität für Durchführung einer Reorganisation besaß, – vielleicht auch die Notwendigkeit hierfür nicht einsah. Kapellmeister und Musiker wurden seitdem nur noch von einem Theater ins andere geworfen, bildeten gleichsam eine fliegende Division, die man je nach Bedarf einsetzte. Daß hierbei keine künstlerisch bemerkenswerten Leistungen erzielt werden konnten, ist selbstverständlich. Warum kam man nicht auf den Gedanken, gewisse Theater für den stummen Film vorzubehalten, solange es überhaupt noch stumme Filme gibt? – Warum nicht auch Klassifizierung der Lichtspieltheater wie bei den Sprech- und Singbühnen, die gerade durch den Tonfilm unbedingt kommen muß?

Der neueste Stand der Dinge bei der Ufa, die restlose Kündigung ihrer Orchester und Dirigenten in Berlin und in den meisten Provinzstädten, ist zurückzuführen auf das bevorstehende Abkommen Deutschlands mit amerikanischen Filmkonzernen, nach dem unter Ausschaltung des Patentstreites amerikanische Tonfilme nach Deutschland kommen und dem Mangel an neuen Programmen abhelfen sollen. Die Ufa wird also am größten Teil ihrer Theater nur noch Tonfilme aufführen.[1])

In der Provinz lagen die Dinge bis jetzt nicht ganz so schlimm wie in Berlin, weil dort relativ wenig Tonfilmapparaturen eingebaut waren und weil man noch vor kurzem von tönenden Filmen stumme Fassungen anfertigte. Bis zu der letzten Massenkündigung betrug der Prozentsatz der Musikerentlassungen bei der Ufa etwa 50⁰/₀.

Bei der Emelka sind die Entlassungsziffern noch frappanter als bei der Ufa: während drei Berliner Theater vor dem Tonfilm etwa 60 – 70 Musiker und 5 Kapellmeister beschäftigten, ging diese Zahl zunächst aus wirtschaftlichen Gründen Anfang 1929 auf 50, Ende 1929 nach dem Anfang des Tonfilms auf 29 Musiker zurück. Heute sind ständig engagiert nur 7 Mann, davon 1 Organist und 6 Jazzmusiker für die Bühnenschau. Geblieben ist 1 Kapellmeister, Schmidt-Boelcke, der schon vorher die musikalische Leitung der Emelka-Orchester hatte und nun von der Tonfilm-Produktion übernommen wurde. Übrigens ein Musiker, der trotz widrigster Umstände ein gewisses Niveau zu wahren wußte.

Diese Angaben stimmen mit denen des Reichsbundes Deutscher Kinokapellmeister im wesentlichen überein. Im Reiche ist der Kapellmeisterabbau augenblicklich mit etwa 25⁰/₀ zu beziffern. Der Reichsbund erstrebt übrigens in Gemeinschaft mit dem deutschen Musiker-Verband, mit dem Verein Berliner Musiker und dem Kapellmeister-Ensemble-Bund die Gründung einer Notstandskommission, welche Mittel und Wege finden soll, die durch den Tonfilm stellungslos gewordenen Musiker (evtl. durch Konzerte) zu beschäftigen. Er findet dabei die vollste Unterstützung des Landes-Arbeitsamtes, das neuerdings außerordentlich streng darauf achtet, daß bei öffentlichen Musikaufführungen nur Berufsmusiker verwendet werden.

Derartig verzwickt liegen also künstlerisch und sozial die Verhältnisse. Die wenigen Theater, die heute noch über ein gutes Musikerensemble verfügen, werden es zunächst entlassen müssen, um sich auf Tonfilm umzustellen, und es ist im Augenblick zweifelhaft, ob sie, ob die Ufa und die Emelka sich nach dem Beispiel Amerikas trotz dem Tonfilmprogramm ein Sonderorchester werden leisten können. Allerdings stehen dem gegenüber

---

[1]) Die vorstehenden und folgenden Angaben beziehen sich auf den März-Status. Inzwischen hat die Lage der Musiker durch das unaufhaltsame Vordringen des Tonfilms auch in der Provinz eine weitere Verschlechterung erfahren.

die Ansichten der Allgemeinheit der Lichtspieltheaterbesitzer, die auf einer ihrer letzten Sitzungen, anläßlich der Beratungen über die Musikertarife, vor einer Vernachlässigung dieser Dinge warnten und prophezeiten, daß das deutsche Publikum sich trotz dem Tonfilm auf die Dauer ohne lebendiges Orchester nicht zufriedengeben würde, und daß man in Bälde einen großen Teil der entlassenen Musiker wieder werde einstellen müssen. Das wäre natürlich im Interesse einer musikalischen Kultur im Kino äußerst wünschenswert und auch für die Musiker ein Segen, da die Mitarbeit an der Tonfilmproduktion vorläufig recht beschränkt bleiben dürfte, bis eine vollendete Technik und sehr viel mehr Geld vorhanden sind.

Es bleibt also die Pflicht künstlerisch und kritisch tätiger Fachleute, auf Einsetzung der besten Kräfte beim Tonfilm zu dringen, um die ein für allemal bestehen bleibende Aufnahme so vollendet wie möglich festzuhalten. Gerade weil der Tonfilm die soziale Kunstform der Zukunft zu werden scheint, weil überhaupt die Entwicklung der mechanischen Musikwiedergabe kulturell gar nicht genug zu beachtende Formen annehmen wird, ist eine ständige intensive und wohlwollende Beobachtung dringend erforderlich. Selbstverständlich sollte über diesen Problemen die lebendige Musik im Kino nicht vergessen werden, wenn sich nur die leiseste Möglichkeit für ihr Bestehen bietet.

KRITISCHE UMSCHAU

Wladimir Vogels Chor-Vokalisen

Während die Anpassung an die Sonderbedingungen des Funks bei Funkmusik oft genug problematisch bleibt, hat Wladimir Vogel sie in seinen Choral-Vokalisen, die vom Berliner Rundfunk bestellt und aufgeführt wurden, konsequent und klug durchgeführt. Der von ihm gewählte Klangkörper von kleinem Chor, Solostimmen und der instrumentalen Basis von fünf Saxophonen ist elastisch, im Lautsprecher durchsichtig und nuancierter Wirkungen fähig. Seine einzelnen Elemente sind mit großem Geschick bald verbunden, bald einander kontrastiert. Der Fortfall eines Textes und die Verwendung der italienischen Tonbezeichnungen zur Bindung des Gesangtons ist hier besonders sinnvoll, schon aus dem praktischen Grunde, weil man gesungene Worte im Rundfunk meistenteils doch nicht versteht. Dieser Mangel ist zu einem Vorzug umgedeutet; das logisch Ausdruckshafte fällt weg, der instrumentale Charakter der Gesangstimmen verdeutlicht sich. Der Zwang zur Verständlichkeit, der im Rundfunk besteht, ist ebenfalls von Nutzen gewesen, er wirkt sich formal in der Übersichtlichkeit und klaren Gliederung der Stücke aus. Ob es freilich richtig ist, ein dem dramatischen ähnliches Element wieder einzuführen, wie es am Schluß erschien, mag dahingestellt sein. Die Aufführung am Berliner Rundfunk mit den von Maximilian Albrecht geleiteten Chören entwickelte die Eigenart dieser Chöre entschieden und wirksam. *Frank Warschauer (Berlin)*

Milhaud und Walton

Erfreuliche Aktivität der Funkstunde: Milhaud ist in Berlin zur Premiere seines „Columbus", man lädt ihn vor das Berliner Mikrophon zu einer Stunde mit eigenen Werken. Das Programm wird äußerst klug den Verhältnissen des Rundfunks angepaßt. Es enthält lauter knappe, rhythmisch leicht faßliche Stücke. Besonders interessant war die Suite aus der Musik zu Claudels „Protée". 1919 geschrieben, zeigt sie deutlich, daß auch Milhaud vom Impressionismus herkommt, der die französische Musik im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts beherrscht. Aber sie läßt auch die neuen Kräfte klar erkennen, die der provencalische Milhaud heranträgt: den

elementaren Rhythmus und die in ihrer motivischen Kurzgliedrigkeit ungeheuer plastische Melodik der volkshaften Gesänge. Der zweite Satz der Suite mit den scharfen Blechüberschneidungen und ostinaten Bässen hat eine umwerfende Stoßkraft. Auch die Saudades do Brazil gehören in diese Reihe von Milhauds volkshaft ursprünglichen Stücken. Man hörte sie diesmal in der Orchesterfassung, welche die polytonalen Klangwirkungen dieser prachtvollen Tänze bedeutend erhöht. Die hebräischen Volkslieder wurden von Fred Drissen ebenfalls mit orchestraler Begleitung vorgetragen. Der Instrumentalpart hat eine motivische und rhythmische Selbständigkeit, die ihn weit hinaushebt über bloße musikalische Charakteristik des Textes.

Auch der Engländer William Walton stellte sich persönlich vor. Der Eindruck war wesentlich schwächer als bei Milhaud. Walton ist ein Eklektiker. Seine Musik hat eine gewisse Frische, aber auch eine Farblosigkeit und Unentschiedenheit, die auf die Dauer lähmend wirkt. Am unmittelbarsten erschien wieder die Sinfonie mit obligatem Klavier, die vor einigen Wochen schon aus England gesendet wurde. In der Ouvertüre „Portmouth Point" ist mehr temperamentvolle Geste als wirkliche Kraft, und das Bratschenkonzert verfließt in säuerlichem Akademismus.

Heinrich Strobel (Berlin)

Für und wider Mahagonny

Es ist als erfreuliche Tatsache zu buchen, daß der Berliner Rundfunk an dem Streit um „Mahagonny" auf seine Weise aktiv teilgenommen hat, indem er mehrere Nummern der Oper in sein Abendprogramm aufnahm. Ein solches Herausgreifen von Bruchstücken, mag es auch mit Takt und Geschick geschehen, kann natürlich nur als äußerster Notbehelf gelten. Es ist unmöglich, auf diese Weise einen Einblick in die musikalische Gesamtstruktur zu geben, ganz abgesehen vom Fehlen des szenischen Bildes. Aber es handelte sich in diesem Falle vielleicht gar nicht so sehr darum, als vielmehr um den Versuch, ein breiteres Publikum, das nicht in überkommenen Anschauungen von der Oper erstarrt ist, an das Werk heranzubringen. Manche mögen, erschreckt durch die entsetzten Berichte ihres Leibblattes über den Theaterskandal in Leipzig, den Empfänger abgestellt haben. Trotzdem bleibt eine unbefangene breitere Hörermasse, wie sie eben nur der Rundfunk aufzuweisen hat. Die eingängige und doch gehaltvolle Musik Weills, die zupackenden Texte Brechts sind durchaus geeignet, ein solches Publikum unmittelbar zu fesseln, ohne Konzessionen an sein Amüsierbedürfnis zu machen. Heinrich Strobel zeichnet in einer kurzen Einführung die besondere Stellung von „Mahagonny" im Gesamtbild des heutigen Opernschaffens. In der Übertragung gelangen am besten die größeren Ensemble- und Chornummern („Auf nach Mahagonny" und „Können einem toten Mann nicht helfen"). Schon durch das Mikrophon wurde deutlich, daß hier Weill eine expansivere, auch im Klangvolumen durchaus operngemäße Form des Ensemblesatzes gefunden hat, im Gegensatz etwa zu den Song-Finales der „Dreigroschenoper". Sehr eindringlich kam die quälend düstere Stimmung in der Arie des Jim in ihrer monotonen Rhythmik zur Geltung. Die anderen Stücke, darunter der Alabamasong und das schöne, stilistisch-interessante Liebesduett, gelangten nicht immer zu gleicher klanglicher Ausgeglichenheit.

Im ganzen: eine sehr geglückte Stunde, die bewies, daß der Rundfunk sehr wohl auch zu Aufgaben berufen ist, die über das Alltagsprogramm hinaus lebendiger Entwicklung dienen. *Hans Schultze-Ritter (Berlin)*

Neue Musik im Berliner Sender

Von Albert Roussel, dessen dreisätziges Klavierkonzert aus dem Jahre 1927 die Funkstunde dankenswerterweise einmal angesetzt hat, weiß man hierzulande nicht allzu viel. Er leidet das Schicksal aller um 1870 geborenen Musiker: er wird in den Büchern der Moderne als Epigone geführt, Roussel als Franzose natürlich als Nachläufer des Impressionismus. Das stimmt nicht so ganz. Seine bei uns gelegentlich gehörten Orchesterwerke: „Festin de l'araignée" und seine „Printemps"-Sinfonie leben zwar noch hauptsächlich vom farbigen Klang. Aber in die

späteren Arbeiten, wie in das Klavierkonzert, hat der neue Stil mit seinen neoklassizistischen Tendenzen Eingang gefunden. In diesem Konzert weist der mittlere, langsame Satz mit einer etwas kompakten und doch gegenstandslosen Lyrik freilich in die Vergangenheit, aber die bewegte Spielfreudigkeit der Ecksätze mutet recht gegenwärtig an. Auch die Harmonik ist wieder ihres Selbstzwecks entkleidet, ist Konsequenz einer greifbaren Melodik, ist zuweilen auch härter als der impressionistische Klangstil je gestattet hätte. Und der letzte Satz hat sogar einen kleinen Schuß von jener Zirkuslustigkeit, ohne die französische Musik zwischen 1918 und 1928 kaum vorstellbar ist.

Borowsky spielte mit gewohnter Verve, sauber und unaufdringlich, also funkrichtig; Seidler-Winkler begleitete summarisch.

Als Uraufführung wurde gesendet: Hot-Sonate für Alt-Saxophon und Klavier von Erwin Schulhoff. Ein ausgezeichneter Einfall des in der leichten Musik erfahrenen und erprobten Autors, das trotz seiner Beliebtheit merkwürdig stiefmütterlich behandelte Instrument solistisch zu Wort kommen zu lassen. „Hot", ein amerikanischer Terminus für die klavieristische Technik des Jazz, weist auf den Jazz als Anreger, keineswegs aber als Vorbild dieses Stückes hin. Die rhythmischen und melodischen Elemente des Jazz werden in den anspruchsvolleren Rahmen der Kammermusik eingespannt. Weit entfernt, eine Sonate zu sein (weil sie weder das Prinzip noch die Form der Sonate erfüllt), stellt diese geglückte Komposition eine Suite dar, eine Reihe sublimierter Tanzformen, auf dem Untergrund einer sympathischen Handwerklichkeit. Vier knappe Sätze: drei in verschiedener Rhythmik bewegte umschließend einen ansdrucksgeladenen; das Saxophon kann zwischen komplizierter Geläufigkeit, glissando-Effekten und Kantabilität alle seine Möglichkeiten spielen lassen.

Ein bisher nahezu einziger Versuch, dem Saxophon eine eigene Literatur zu gewinnen. Schulhoff ist der rechte Mann dazu, er hat Geschick und Einfall, solange er sich in der kleineren Form bescheidet. Zwei nicht sehr originelle Stücke aus seinem großen Jazz-Oratorium, die ebenfalls die Funkstunde vorführte, schienen das excontrario zu beweisen.

Zu erwähnen: der famose Bläser Willy Barton, ein Jazzspieler von Beruf. Schulhoff erklärt, nur solche könnten seine Sonate spielen.

Hanns Gutman (Berlin)

Paul Höffers „Festliches Vorspiel"

Die Reichsfunkgesellschaft kann auf eine fünfjährige Tätigkeit zurückblicken. Aus diesem Anlaß veranstaltete die Funkstunde Berlin in der Philharmonie ein Konzert mit dem Berliner Funkorchester unter der Leitung von Hermann Scherchen, das von allen großen deutschen Sendern übertragen wurde. Der Abend brachte neben dem von Edwin Fischer gut interpretierten Es-dur-Klavierkonzert von Beethoven und den „Mozart-Variationen" von Reger eine Uraufführung „Festliches Vorspiel" von Paul Höffer. Dies Stück gehört zu den besseren Werken dieses Komponisten. Der epigonale Charakter, der seinem sonstigen Schaffen anhaftet, verblaßt etwas, man wird nicht mehr Takt für Takt an Hindemith und Strawinsky erinnert; trotzdem fehlt dieser Musik ein ausgesprochen eigenes Idiom. Das formal gliedernde und gestaltende Element dieses Werks bildet das Konzertieren von großem und kleinem Orchester, ein altes Konstruktionsprinzip, das durch das Werk Hindemiths neue Geltung gewonnen hat: breitflächige Tuttistellen werden durch solistische Partien durchbrochen. Abgesehen davon, daß die musikalische Konzeption zu konstruktivistisch ist, darf das „Vorspiel" als eine erfreuliche Leistung bezeichnet werden. Es ist vor allem gut gearbeitet, was Themenbehandlung und Instrumentation anbelangt. Sehr hübsch z. B., wie sich die Melodielinie an einigen Stellen von dem rhythmischen Grund der Schlagzeugbegleitung abhebt. Die orchestralen Effekte, durch die Wiedergabe unterstrichen, verfehlten auch bei der Radioübertragung nicht ihre Wirkung, wie denn überhaupt dem Konzert anzumerken war, daß Scherchen mit den radiotechnischen Möglichkeiten wohl vertraut ist. *Erich Hertzmann.*

MUSIKLEBEN

Hanns Gutman (Berlin)

ZEITSCHAU

Der Skandal, der in der Berliner Staatsoper Unter den Linden die Uraufführung von Claudel-Milhauds „Christoph Kolumbus“ abschloß, war wieder einmal bezeichnend für die Herkunft und die Gründe solcher Skandale überhaupt. Sie gehen längst nicht mehr um Kunst. In Leipzig neulich, bei Mahagonny, ging es – angeblich – gegen die Gotteslästerung. Sollte es am Ende diesmal gegen die Gottesverherrlichung gemeint gewesen sein? Oder gegen die Franzosen? Oder gegen die Tatsache, daß das spanische Volk dieser Aufführung nicht dem Ansichtspostkartenideal von Ferienreisenden entsprach, sondern ärmlich gekleidet war, was im Volk gelegentlich vorkommen soll? Ein Herr in meiner Reihe schrie, soweit er seinen Mund nicht zum Pfeifen benötigte, gellend: Piscator! Und da man nicht annehmen kann, daß er damit Herrn Hörth auffordern wollte, den Regieleistungen des großen Experimentators nachzueifern, so ist dieser Schrei nur als das letzte und schlimmste Schimpfwort zu begreifen, dessen eine kochende Bürgerseele fähig war. Es ist das Wesen solcher Skandale, daß sie niemals für, sondern immer gegen etwas gehen. Hat man jemals in einem Furtwänglerkonzert jemanden anläßlich der unbeschreiblich vermoderten Novitäten des letzten Winters für die neue Musik pfeifen hören? Ich kann mich nicht entsinnen. Aber sobald irgendwo eine geistige Erscheinung auftaucht, der die Eigenart des Neuen, Ungewohnten anhaftet – sofort sind die Radaumacher zur Stelle. Sie pfeifen auf alles, was sie nicht auswendig können. Sie können sehr wenig auswendig.

Und so ist ein derartiger Skandal, der als Einzelfall ganz unerheblich ist, auch nur eine Welle von der ungeheuerlichen Flut von Reaktion, die zur Zeit über Europa geht. Sie wächst von Monat zu Monat. Aber die offene, die aktive Reaktion ist nicht die eigentlich gefährliche. Man kann sie fassen, also kann man sie bekämpfen. Gefährlicher, weil unter dem schützenden Deckmantel einer stabilisierten Liberalität verborgen, ist die heimliche, die schleichende Reaktion, deren Ausgangspunkt niemals ein geistiger ist, sondern vielmehr das Gesetz der Trägheit. Man hat seine Meinungen, seine Ideale, seine Standpunkte – und wehe allem, was zu einer Revision zwingen könnte. Es ist schon fast komisch, beispielshalber im Konzertsaal zu beobachten, wie die Leute schon im voraus auf ein neues Stück schimpfen und vorsichtshalber gar nicht mehr hinhören, aus lauter Angst, es möchte ihnen schließlich doch noch gefallen. „Uns dünkt, was niemand kennt, das sei stets eine unerwünschte Sache.“ So spricht, im „Kolumbus“, der Weise im Kronrat des spanischen Königs. Er spricht dem Publikum aus dem Herzen.

Die Stagnation, die der Selbstzufriedenheit entspringt, ist viel kunstfeindlicher als die Angriffe, die ein verärgertes Muckertum gegen die neue Zeit unternimmt. Den

Operetteneinfall des Herrn Minister Frick, den Jazz zu verbieten, dieses rote Tuch für Leute, die kreideweiß werden, wenn sie einen Schwarzen sehen, diese köstliche Blamage völkischer Gesinnung soll man wirklich nicht ernst nehmen. Einmal würde selbst die Ausmerzung aller thüringschen Jack Hyltons keinen allzu schmerzlichen Verlust bedeuten; zum zweiten haben aber die Gastwirte schon protestiert, und da das Geschäft auch in Thüringen wichtiger ist als die Musik, ist da nicht viel zu befürchten. Bedenklicher ist: daß es bald nichts mehr geben wird, was sittenstrengen Machthabern überhaupt eines Verbotes wert erscheinen kann.

Für diese Ruhe nach dem Sturm ist das Theater in Berlin ein erschreckendes Beispiel. Gefälligkeiten mehr oder minder anständigen Niveaus beherrschen den Spielplan. Der einzige erregende Abend, den man zur Zeit erleben kann, spielt sich im Wallnertheater, bei Piscator ab. Hier wird der Zuschauer so heftig angepackt, so nachdrücklich zum Denken und zur Stellungnahme gezwungen, daß die restlose Kunstentblößtheit des aufgeführten Stückes, „§ 218" von Credé, zur gleichgültigen Nebensache wird. Daneben wirkt die Erbärmlichkeit eines ebenfalls sozial gedachten Negerstückes empörend. Dieses falsch klingende „Lied von Hoboken" hat in der Volksbühne dennoch einen gewissen Beifall, weil es etwas dabei zu lachen gibt. Das ist nämlich das andere Zeichen dieser Zeit, ihre Unfähigkeit zum Ernst, ihre feste Entschlossenheit, zu lachen. Auch Piscator zeigt sich, scheint mir, diesem Bedürfnis gegenüber zu nachgiebig. Auch in einer anderen Vorstellung der Volksbühne ist die Sucht des Publikums, Tragisches komisch zu interpretieren, auffällig. Es handelt sich um ein in der Problemstellung interessantes Werk aus dem gegenwärtigen Rußland. Die russische nachrevolutionäre Bühnenliteratur ist bisher ins Ausland kaum vorgedrungen, aus dem verständlichen Grunde, weil ihre parteipolitische Gebundenheit sie an die Verhältnisse fesselt, denen sie entstammt. Dieses neue Stück, „Rost" (oder, wie es ursprünglich deutlicher hieß, „Roter Rost") stellt dar die inneren und äußeren Kämpfe einer neuen Jugend, die das Instrument der errungenen Freiheit noch nicht zu handhaben versteht, einer Jugend, die zwar weiß, wovon sie frei ist, aber nicht, wozu. Dieses theatralisch handfeste Schauspiel überzeugt durch die Stellung von Problemen, die – weil sie menschliche und persönliche sind – sich nicht auf dem Wege der Staatsraison lösen lassen. Es bedarf freilich einer Zuschauerschaft, die denken kann und will, die nicht die Aufzeigung von Schäden innerhalb eines Systems gleich mit dessen Negierung verwechselt. Daß dieses Stück in England für die Zwecke einer antikommunistischen Propaganda ausgemünzt werden konnte, ist leicht vorstellbar.

Wie aber sogar ein pazifistisch gemeintes Kunstwerk ins strikte Gegenteil verkehrt werden kann, das hat der traurige Fall des dramatisierten Streites um den Sergeanten Grischa bewiesen. Im Roman waren die Hintergründe in den Vordergrund gezogen, womit die unerbittliche Scheußlichkeit des sinnlosen Schlachtunternehmens dargelegt wurde. Im Schauspiel ist es ein anheimelnder Einzelfall: die guten Soldaten, die lieben Offiziere; es muß vor Menschlichkeit gar nicht auszuhalten gewesen sein. Arnold Zweig hat Remarque vorgeworfen, sein Buch ermuntere eher zum Kriege, als daß es ihn verächtlich mache. Trifft das zu, so ist der Grischa auf dem Theater geradezu eine Manifestation mit der Parole: immer wieder Krieg, wenn er so reizend gewesen ist. Es wird in diesem Stück, wie ein rechts gerichteter Kritiker ausnahmsweise witzig bemerkt hat, keinerlei Friedenshetze getrieben. Es ist ein Meisterwerk versehentlicher Reaktion.

Heinrich Strobel (Berlin)

NOCHMAL BERLINER KUNSTWOCHEN

Den hochtrabenden Titel „Festspiele“ hat man diesmal vermieden. Die Stadt wollte nur „Kunstwochen“ genehmigen. Aber prinzipiell ist kein Unterschied. In beiden Jahren haben die Veranstaltungen in einem tieferen Sinn nichts mit Berlin zu tun. Sie könnten in jeder anderen Großstadt ebenso gut vor sich gehen. Und alles, was geboten wird, kann man auch zu einem anderen Zeitpunkt in Berlin hören. Festspiele setzen ein geistiges Programm und in sich geschlossene Höchstleistungen voraus. Beides fehlt. Zufällig sind noch zwei neue Opernabende in der Saison übrig. Also werden sie in die Kunstwochen gelegt. Zufällig kommt Toscanini mit dem New-Yorker Philharmonischen Orchester auf seiner Europatournée Ende Mai nach Berlin. Also brüsten sich die Kunstwochen mit dieser Attraktion. Zufällig steht noch ein Konzert von Klemperer aus. Also müssen die Kunstwochen herhalten.

Dann ein Beethovenzyklus. Furtwängler dirigiert zur Abwechslung Missa solemnis und Neunte Sinfonie, Casals und Kreisler spielen, Edwin Fischer und die Rosés spielen. Das alles gibt es während des Winters zu wesentlich niedrigeren Eintrittspreisen. Fürs Volk muß auch etwas getan werden. Es soll sich mitfreuen an der musikalischen Hochblüte seiner Stadt. Also spielt Kleiber in den Ausstellungshallen mit der Staatskapelle ein populäres Programm auf.

Kunstwochen – wozu, für wen? Für die Fremden, heißt es. Die Fremden, die Amerikaner sollen angelockt werden. Mit Toscanini? Den hören sie drüben bequemer. Mit den deutschen Opernstars, mit Lauri Volpi (der zweimal in der Lindenoper gastiert)? Die singen auch in Amerika. Wellesz und Schönberg in Ehren – können sie Fremde heranschaffen? Das wird der größte Kunstwochenoptimist, das wird Herr Eger nicht einmal glauben.

Was in London oder in Paris, aus Tradition und Gesellschaftlichkeit, einen Sinn hat, das braucht in Berlin noch lang keinen Sinn zu haben. Berlin hat den ganzen Winter hindurch künstlerische Hochspannung. Berlin ist die erste Kunststadt der Welt. Es hat dieses sommerliche Kunstanhängsel gar nicht nötig. Aber wenn schon der Ehrgeiz einiger geschäftiger Kunstunternehmer nicht einzudämmen ist, dann soll man wenigstens etwas bieten, was andere Städte nicht bieten können. Ein Zyklus mit den unbekannten Verdis, die wir z. T. in glänzenden Aufführungen hatten. Ein Zyklus „Moderne Oper“ von Orest bis Mahagonny, von Schönberg bis Hindemith. Aber Gastspiele eines italienischen Stars, um den sich dann die Mittelmäßigkeiten der Staatsoper gruppieren – das sind Kleinstadtmethoden. Und zur Eröffnung der pompös angekündigten Kunstwochen eine Meistersinger-Aufführung, die erste und sechste Kräfte vermengt, die unordentlich studiert und flau geleitet ist – damit kann sich die Staatsoper höchstens blamieren.

* * *

Toscanini kam diesmal mit dem New-Yorker Philharmonischen Orchester. Wie im vorigen Sommer die Aufführungen der Scala, so wurden in diesem Jahr die beiden

Konzerte Toscaninis das einzige außerordentliche Ereignis der Kunstwochen. Man hörte ein Orchester von einer klanglichen Vollkommenheit, von einer Zucht des Zusammenspiels, die alle bisher gültigen Begriffe von Qualität aufhebt. Ein Streichkörper von edelster Rundung und Ruhe, Blechbläser von phantastischer Leichtigkeit, Holzinstrumente von unerhörter Elastizität und Tonfülle – ein Klangapparat, der durch den fanatischen Werkwillen Toscaninis zu einer idealen Einheit zusammengeschweißt wird. Wieder zeigt sich, daß nur aus der restlosen Unterordnung unter die Werkidee, daß nur aus höchster Disziplin und völligem Verzicht auf „nachschöpferische" Zutaten die vollendete klangliche Realisierung einer Musik entstehen kann. Toscanini zaubert keine sinfonischen Phantasien vor, er berauscht sich nicht am Werk, er läßt sich nicht mitreißen – mit einer Gewissenhaftigkeit ohnegleichen führt er lediglich den Willen des Autors aus. Fest und bestimmt steht er vor diesem riesigen Klangkörper, seine Zeichen sind knapp, nur manchmal holt er, vom dynamischen Impuls der Musik getrieben, zu mächtigen Ruderbewegungen aus. Auch über der größten Klangentfaltung in „Tod und Verklärung" wacht sein klarer Wille. In der „Eroica" verzichtet er auf umwerfende Steigerungen. Er legt kein Pathos auf. Auch da ist er nur der Mittler des Werks, auch da schafft er das Wunder: eine bis ins letzte klare, energisch geraffte Wiedergabe erschließt die geistige Struktur des Werks in einer noch nie erlebten Vollkommenheit.

Alte Sachlichkeit, neue Sachlichkeit? Es ist viel mehr. Es ist die höchste Zügelung der Kraft, die höchste Beherrschtheit, hinter der eine ungeheure Energie, ein unbeugsamer Wille wirkt. Toscanini kennt keine Starrheit. Debussys „La mer" wird mit einer unfaßbaren Leichtigkeit und Subtilität musiziert. Aber auch diese impressionistische Musik vernebelt und verwischt er nicht. Es ist dieselbe Klarheit und Ruhe wie bei Haydn oder Brahms, dieselbe geistige Überlegenheit, die das Zeichen wirklich großer Kunst ist und die in diesem speziellen Fall die Fabel von der formalen Unkontrollierbarkeit Debussys schlagend widerlegt.

Dazwischen sind ein paar Bravourstücke für das Orchester eingeschoben. Das Scherzo aus dem Sommernachtstraum huscht mit einer fabelhaften Eleganz vorüber. Im Rondo veneziano von Pizetti – Reverenz des Maestro vor seiner Heimat – bricht die ganze Klangpracht des weit über hundert Spieler aus aller Welt umfassenden Apparats auf, eine saubere, helle Klangpracht, sauber und hell sogar noch in den Streicherschmalzereien dieses dekorativ-konventionellen Stückes.

Toscaninis Abende waren ein Triumph des zuchtvollen, gebändigten, von aller interpretatorischen Geste befreiten Musizierens. In einer Zeit, in der sich der Dirigent immer mehr zum willkürlichen Diktator aufschwingt, lehrt Toscanini, daß die wahrhaft schöpferische Dirigentenleistung nur aus der größten Ehrfurcht vor dem Werkwillen entspringt. Wie wir keine Oper mehr hören können, ohne an die grandiosen Scalaaufführungen des vorigen Jahres zu denken, so wird in Zukunft jedes Konzert den Vergleich mit der Vollkommenheit dieser Abende herausfordern. Sie waren Erfüllung der Musik – einmalig, unvergeßlich.

Willi Schmid (München)

NEUE MUSIK IN MÜNCHEN

Auch diese zweite Woche mit neuer Musik, von der Vereinigung für zeitgenössische Musik geschickt und mit viel Idealismus inszeniert, versammelte einen sich weitenden Kreis von Liebhabern und Freunden, die mit Aufmerksamkeit und kritischer Aufgeschlossenheit hörten und urteilten, aufnahmen und verarbeiteten. Es gibt eine Art Publikum, das von vornherein jedem Ausführenden die Hoffnungslosigkeit seiner Verständigungsversuche durch seine bloße Zusammensetzung klar macht. Den Veranstaltungen der Münchner Woche ist es, gottlob, fern geblieben. Wer kam, das waren wie in schönen Münchner Vorkriegszeiten die Jungen, viel Schwabing, aber nettes, der lebendige Teil vom geistigen München, Arbeiter, Lehrer – kurz eine demokratische Hörerschaft aus einer demokratischen Stadt (was beileibe nicht politisch gemeint ist!). Die verschiedenen Stadien der Reagenz, die unterschiedlichen Möglichkeiten der Auseinandersetzung nehmen in einem solchen Kreis viel lebendigere, naivere Formen an, sie wirken nachhaltiger, eben infolge einer charakteristischen Art der Verbundenheit mit dieser volkhaften Atmosphäre Münchens, die oft verborgen, aber nicht verloren ist. Daß sie sich gerade bei diesem Anlaß wieder dokumentiert, müßte denen zu denken geben, die immer noch mit dummen oder gescheiten Argumenten das Vorhandensein einer Bewegung, eines Sich-Bewegens der Musik in der Gegenwart abstreiten.

Es gab auch diesmal allerlei Versäumnisse nachzuholen. Orchester- und Chormusik standen gegenüber der Kammermusik im letzten Herbst im Vordergrund. Janaceks festliche Messe, dieses prunkende, barockprächtige Schaustück, in dem das Naive neben dem Bewußten, das Harmlose neben dem Raffinierten steht, repräsentiert mehr eine subjektive Übergangslage und gibt sich mindestens so wienerisch wie slavisch. Kodalys Psalmus Hungaricus zeigt ihn als guten Musikanten, der geschmackvoll neu verfährt und seine Nationalismen mit natürlicher Anpassung dem Normalstand des intereuropäischen Idioms angleicht. Kreneks Concerto grosso Nr. 2 wirkt heute schon blaß. Das Geschickte solcher Eklektik hat aber immerhin seine Bedeutung gehabt. Mit sachlichem Furioso spielte Alexander Tscherepnin sein zweites Klavierkonzert: guter, sauberer Konzertton mit dem Nachdruck auf dem Orchester. Auch Tscherepnin ist verwestlert. Er bleibt aber sympathisch. – An der Feldherrnhalle, wo die herkömmlichen Standmusiken geblasen werden, gab es nach der gewohnten Opern-Fantasie zur Verwunderung manch braven Stammgastes Hindemiths Konzertmusik für Blasorchester. Die Tauben von der Theatinerkirche ließen sich nicht stören und meinem Schuster, Herrn Kunstwadl, der neben mir stand, gefiel der Marsch besser als die Variationen über „Prinz Eugen, der edle Ritter". Mir auch.

Heinrich Rehkemper ist ganz der Sänger, solch gescheite und handwerklich tadellos gemachte, idyllisch-epigrammatische Neuromantik von 1930 wie Kreneks „Reisebuch aus den österreichischen Alpen" mit Überlegenheit und einiger Koketterie zu interpretieren. Daß eine Dosis Selbstironie nicht fehlt, macht diese niedlichen, unnützen Sächelchen aus den Wiener kunstgewerblichen Werkstätten einesteils liebenswürdig, andernteils verdächtig: Krenek entdeckt sich selbst, den Sentimentalen des „Geheimen Königreichs" und

macht als virtuoser Kopist nach bewährtem Muster neu-alte Lieder, beinahe echt, zum Verwechseln echt. Hätte er Gumppergs Humor, so könnnte er das deutsche Liederroß in allen Gangarten vorreiten.

Im Zentrum der Woche stand mit dem „Lehrstück“ und der „Geschichte vom Soldaten“ Hermann Scherchen. Die Münchner spürten wieder genau, wer er ist, dieser Musiker mit dem kühlen Kopf und dem heißen Herzen. Ums Lehrstück herrschte viel Bewegung, von den üblichen Mißverständnissen (hauptsächlich in der Presse – pro pudor!) bis zu prätentiöser Wichtignahme. Es will nichts Neues gesagt werden, wenn ich konstatiere, daß es im Anschluß an den Lindbergh-Flug intensiver wirkt. Wenn Brecht den Unsinn des bloß technischen Tuns geißelt, so ist diese Erkenntnis primitiv, aber als Selbstzugeständnis des Jammers der Seelenlosigkeit, der verzweifelten Anonymität zivilisatorischen Treibens bemerkenswert. Die betont-unbetonte literarische Note schlägt manchmal in eine mißverständliche sachliche Feierlichkeit oder feierliche Sachlichkeit um. Sie bleibt negativ, weil nicht durch die Transzendenz des Religiösen auf die Stufe schöpferischer Erkenntnis gehoben. Aus dem Rationalistischen hebt sich nur die Musik Hindemiths in ihrer ursprünglichen, durchaus naiven Kraft, mit ihrem formalen Halt auch der kleinsten Abschnitte, mit der Stärke der Aneignung, die die Anleihen bei der Gregorianik und dem protestantischen Choralrezitativ nicht zu verbergen braucht. Die räumliche Aufteilung der Aufführungsträger tut das ihrige um die Aktivierung der Anwesenden zu erleichtern und jede konzertante Absicht auszuschalten.

Es ist gewiß möglich, den Kreis der Genießenden zugleich zum Kreis der Ausführenden zu machen. Alle alte Kammer- und Spielmusik hat es gekonnt, wenn sie es wollte. Die Ideologie der neuen Gemeinschaftsmusik liegt viel mehr darin, daß diese Gemeinschaften des fruchtbaren, gesellschaftsbindenden Prinzips entbehren müssen. Gemeinschaft hat weder mit üblem Kollektivismus noch mit sektiererischer Absonderung von Gruppen und Grüppchen etwas zu tun. Lassen wir das Schlagwort. Wollen wir nicht zuviel. Denn auch von der Musik, die einmal wieder für die große volkhafte Gemeinschaft gültig sein wird, gilt das „genitum, non factum“.

Was organisches Gewachsensein, nicht künstliches Erzeugtsein aus der Retorte heißt, machte der Abend mit gotischer Musik wieder sehr deutlich. Die immer über den Verfall der Tradition schreien, merken nicht, daß die Wiederanknüpfung der besten Köpfe an die Kunst des frühen und späten Mittelalters nicht weniger bedeutet als das Wiederaufnehmen und Weiterführen eines niemals ganz unterbrochenen europäischen Kontinuums. Die Rekonstruktionen und Instrumentationen der Kirchen- und Liedmusik von der ars antiqua des 12. und 13. Jahrhunderts bis zur ars nova des 14. und 15. Jahrhundert durch Rudolf Ficker-Wien geben in einer mehr als subjektiv-persönlichen Spiegelung das intuitive Erlebnis, die erlebte Intuition eines gelehrten Musikers und eines musikalischen Gelehrten wieder. Der außergewöhnlich starke Eindruck machte den Zusammenhang zu uns hin besonders sinnfällig. Ihn im einzelnen aufzuzeigen ist hier nicht der Ort. Rudolf Ficker hat hierüber Entscheidendes gesagt. Perotinus der Grosse mit seinem Organum quadruplum „Sederunt principes“, einem der größten Werke des Mittelalters überhaupt, mit seiner mächtigen Einleitung über die acht Choraltöne „Sederunt“, mit der gewaltigen Steigerung des zweiten Teils erstand trotz der folgenden Beispiele aus der ars nova der Spätgotik mit Machaut und Dunstaple als ein Musikerlebnis, das man nie mehr vergessen wird.

Gerade auch die Art der instrumentalen Unterstützung, für die sich der Bearbeiter auf direkte Beweise stützt, trägt viel für die Möglichkeit unserer Einfühlung bei. Mit einer Messe Obrechts, einem wahren Klangwunder an Melodik, die schon renaissancehaft ist, beschloß der Münchner Domchor diesen Abend.

Neben Fickers, Gurlitts und Beckings Bemühungen ist es hohe Zeit, daß nun auch die Musiker sich mit den Ergebnissen, die die Musikwissenschaft uns in solch leicht zu rezipierender Form vermittelt, dauernd und programmatisch beschäftigen. Das ist weder Historismus noch Snobismus, weder ein Getue noch eine Unmöglichkeit. Eine solche Verbindung angebahnt und vorbereitet zu haben, ist nicht das geringste Verdienst dieser Münchner Musikwoche.

Erwin Kroll (Königsberg)

MUSIK IN KÖNIGSBERG

Ostpreußens Hauptstadt ist für die gesamte Provinz Kraftquelle musikalischer Erneuerungen. Wohl sind auch Städte wie Allenstein, Insterburg, Tilsit und Elbing Stätten durchaus bodenständigen Musiklebens, aber nur Königsberg kann den Anschluß an die musikalische Entwicklung im Reiche halten. Mehr denn je ist Ostpreußen mit seiner Musikpflege auf sich selbst gestellt. Diese Selbständigkeit verdiente stärkere städtische und staatliche Unterstützung. Weiß man, daß das Schicksal der Königsberger Oper besiegelt ist, wenn ihr der geforderte Staatszuschuß von einer halben Millionen Mark (verteilt auf Preußen und das Reich) verweigert wird? Ist man sich darüber klar, daß es hier um mehr geht als nur um Erhaltung des „schönen Scheins?" Mit seiner Musik, seinem öffentlichen Kunstleben überhaupt, verlöre das bedrängte Ostpreußen eine wesentliche Stütze seiner Kultur.

Seitdem die Königsberger Oper unter ihrem neuen Intendanten Dr. Schüler und unter dem Operndirektor Werner Ladwig von Grund auf neu gestaltet wurde, seitdem Hermann Scherchen als städtischer Generalmusikdirektor den öffentlichen und den Rundfunk-Konzerten neuen Antrieb gab, bedarf es nur noch einer Sammlung und sinnvollen Ordnung aller vorhandenen musikalischen Kräfte, um Königsberg zu einer vorbildlichen Musikstadt zu machen. Wessen diese Stadt schon jetzt fähig ist, dürfte das gegenwärtig in ihren Mauern stattfindende Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins erweisen. Leider ist Scherchen für die Königsberger noch immer nur ein periodisch erscheinendes Meteor, dessen Bahn ebenso leuchtend wie – unberechenbar ist. Aber er hat seine Hörer – in den öffentlichen, wie den Rundfunk-Konzerten – durch planvoll und beziehungsreich aufgebaute Programme wirklich zur Musik erzogen; nicht nur zur „neuen" Musik, die diesem fanatisch „sachlichen" Dirigenten Lebenselement ist, sondern auch zur alten, die er, die Zusammenhänge musikalischer Entwicklung aufzeigend, in immer stärkerem Maße berücksichtigte. So sind den Hörern nicht nur Namen wie Strawinsky, Hindemith, Bartók und Toch vertraut geworden (von der Bekanntschaft mit ganz jungen Talenten wie dem hochbegabten Wladimir Vogel gar nicht zu reden), sie haben auch die Großmeister deutscher Sinfonik in ihren Hauptwerken neu, d. h. gegenwartsnäher erlebt. Scherchens erzieherische Wirksamkeit, so häufig sie auch durch

seine zahlreichen Gastreisen unterbrochen wurde, kam dabei zunächst dem jungen Rundfunk-Orchester zugute, das auf einer Konzertreise durch Deutschland, von seinem Führer unablässig angespornt, hohe Fähigkeiten erwies.

Daß es ohne Solistenkonzerte auch in Königsberg nicht abgehen würde, ist verständlich. Die Fischer und Kempff, die verschiedenen Quartettvereinigungen, voran die Guarnerileute, haben sich in der Pregelstadt eingefunden und sind befriedigt weitergezogen – wenn auch nicht mit so vollen Taschen wie der Musikclown Grock und Dajos Béla. – Im Chorleben haben die Namen Hugo Hartung und Otto Grocke einen guten Klang. Jener führte mit der Singakademie Bachs h moll-Messe und (mit Schülern!) Händels „Messias", dieser mit der Musikalischen Akademie Bruckners Graduale auf. Hartung leitet außerdem den kleinen, aber wohlgeübten Funkchor, mit dem er zahlreiche a cappella-Werke aus alter und neuer Zeit darbot.

Die Königsberger Oper hat sich unter der Leitung Dr. Schülers weiter aufwärts entwickelt. Rückschläge sind hier allerdings nicht ausgeblieben, auch zeigte der Spielplan neuerdings unter dem Druck der Verhältnisse größere Zugeständnisse an einen Allerweltsgeschmack. Trotzdem bewiesen etwa Aufführungen wie die von Strawinskys „König Ödipus", „Apollon Musagète" und „Petruschka", daß man auch schwere künstlerische Aufgaben eigen zu lösen weiß. Z. Zt. steht die Königsberger Oper im Zeichen der Aufführungen von A. Bergs „Wozzeck" und der Einstudierung von Tochs „Fächer" Über die Wiedergabe dieser Werke werden die Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und des Verbandes deutscher Musikkritiker bald selbst urteilen können. Vielleicht hilft ihr Urteil dazu, die Meinung ins Reich zu tragen, daß die Königsberger Oper um jeden Preis erhalten bleiben muß.

Hanns Gutman (Berlin)

EINE AMERIKA-OPER?

„Transatlantic" – Text und Musik von Georges Antheil. – Frankfurter Opernhaus

> „Das ist ein echt amerikanisches Volkslied.
> Lieber ist mir freilich Debussy."
> Aus dem 1. Akt.

Uns auch – die Wahrheit zu sagen. Aber so gewiß wir Debussy vorziehen, so sicher ist diese dreiaktige Oper auch kein amerikanisches Volkslied. Sie ist amerikanisch überhaupt nur in dem Sinn, wie sich die europäische Magazinphantasie das transatlantische Leben vorstellt, und das Erstaunliche ist nur, daß tatsächlich ein geborener Amerikaner sie verfaßt hat. Trotzdem werden nur erklärte Gegner der Vereinigten Staaten diese naiv-ungekonnte Arbeit dem amerikanischen Kunstinstinkt zur Last legen wollen. Sie ist ein mixtum compositum aus allerhand abgestandenen europäischen Essenzen, die mit vielen Tropfen mittelmäßiger Jazzrhythmen versetzt sind. Und wenn Antheil im Text seine zweite Heldin, das Girl Gladys, sagen läßt: „wir brauchen Europa längst nicht mehr, wir haben eigene Komponisten" – so tut er in der Partitur nichts dazu, die Behauptung zu rechtfertigen.

Zum Thema der Opernform und Reform liefert „Transatlantic“ kaum einen Beitrag. Denn die Auflösung langatmiger Akte in zahllose kurze Bilder, die Einbeziehung von Film-, Revue- und Kabarett-Elementen ist weder eine Novität, noch ist sie in irgend einer Hinsicht neuartig angewandt. Sie ist zudem rein äußerlich. Wieder ein Beispiel, wie man mit noch so billigen szenischen Effekten ein schaulustiges Publikum überrumpeln kann; wieder ein Beleg für die schon oft erlebte Verwechslung von Kulisse und Inhalt. Der Fall des „Jonny“, der „Schwarzen Orchidee“, des „Maschinist Hopkins“ wird um einen weiteren und umso schlimmeren vermehrt, weil das handwerkliche Niveau so niedrig ist. Die Oper als Ausstattungsposse, mit heftig sentimentalem Einschlag, was die Peinlichkeit nur erhöht.

Aber dieser Dreiakter, den man trotzdem nicht als typisch für die momentane Situation der Oper bezeichnen darf, ist noch in anderem Sinn sehr aufschlußreich —: nämlich für die maßlose Überschätzung eines Künstlers, von dem man kaum je eine Note gehört oder gesehen hat. Es läßt sich nämlich nicht leugnen, daß Georges Antheil, der zwar drüben geboren ist, aber seit Jahren in Paris oder in Berlin lebt, in Europa einen Namen besitzt; er steht im Rufe eines einfallreichen Revolutionärs, der mit der Ungebrochenheit seines amerikanischen Temperaments der morschen Tradition unserer Komponierweise Fehde angesagt hat. Wir glaubten das aufs Wort; wir hörten mit Interesse von einem „Ballet mécanique“, das mit 16 Klavieren und vielfachem Schlagzeug bestritten wurde und die Pariser in Unruhe versetzt haben sollte. Wir kennen das sagenhafte Stück auch heute noch nicht, aber wir haben jetzt, nach diesem gänzlich uneigenen und mißlungenen Opernversuch, das Recht, skeptisch zu sein. Schon als man vor einiger Zeit im Rundfunk eine gedankenschwache, durchaus nicht originelle Klaviersonate vorgesetzt bekam, wurde man stutzig. Antheil ist der typische Fall des Musikers der verworrenen Nachkriegsmentalität, dem man auf ein paar exzentrische Launen hin unbegrenzten künstlerischen Kredit eingeräumt hat, ohne die Unterlagen zu prüfen. Man wird das jetzt nachholen. Die Wahrscheinlichkeit, daß der wahl- und kritiklose Autor von „Transatlantic“ noch vor wenigen Jahren ein schöpferischer Revolutionär gewesen ist, ist gering.

Seine völlige Selbstkritiklosigkeit beweist Antheil schon dadurch, daß er sich auch zum Textdichter befähigt glaubt. Ganz abgesehen von den offenkundigen dramaturgischen Schwächen des Buches, ist auch schon die Grundidee, nämlich eine Präsidentenwahl als eine Art Kuhhandel zwischen Dollarschiebern und Liebeswütigen darzustellen, wenig glücklich. Es sollte so das „kollektive“ Schicksal mit dem „privaten“ verbunden werden; aber so einfach, wie Antheil meint, ist dieses zentrale Problem aller heutigen Kunst denn doch nicht zu lösen. Die technische Anlage des Librettos ist schlechtweg dilettantisch; und die Zerpflückung der Oper in lauter Miniaturbilder ist keineswegs ein durchdachtes Prinzip, sondern lediglich Anzeichen der Unfähigkeit, in größeren Formen zu gestalten. Ebenso entspringt die häufige Einschaltung von filmischen Zwischentiteln hier nicht einer epischen Tendenz (von der gar nicht die Rede sein kann), sondern der begründeten Angst, man würde sonst die Vorfälle nicht kapieren. Man begreift sie aber auch so nur gelegentlich, umso weniger, als die Deklamation, besonders in den Chorsätzen, vorbildlich schlecht ist.

Eine alberne Geschichte wird mit tausenderlei Drum und Dran aufgezogen. Mit Ozeandampfer, Wolkenkratzern, Fahrstuhl, Wahllokal, mit Tanzdiele und Badezimmer,

mit Prohibition und Sektgelagen. Das Prinzip des Aufbaus ist Häufung ohne Maß und Ziel; als ob eine Addition der Mittel schon eine Potenzierung des Eindruckes bedeutete. Das Resultat ist eitel Langeweile; nicht einmal die Bühnenwirksamkeit schlägt durch, was man doch als mindestes von einem Reißer dieser Art erwarten müßte.

Antheils Musik gleicht seinem haltlosen, undisziplinierten, ungeformten Text aufs Haar. Daß sie unbedenklich die Stile anderer entlehnt und sie je nach Bedarf mixt, ginge noch an, wenn wenigstens in der Entlehnung ein eigener Ton spürbar würde. Aber die Mittel, die von einem landläufigen, nicht einmal motorisch stoßkräftigen Jazz bis zu Klangbildungen Schönbergischer Färbung reichen, sind auch ungeschickt eingesetzt, sind durch Häufung oder sinnlose Anordnung um ihren Effekt gebracht. Einige Ausnahmen zugestanden: etwa das lebendige Vorspiel, die Bluesrhythmik im Sextett des ersten Aktes, das Intermezzo zum zweiten, das Schlußensemble mit seinen pompösen Bässen. Aber es gehört sehr viel guter Wille dazu, aus diesen verstreuten Ansätzen auf ein wirkliches Talent zu schließen, das dann durch die aufreizenden Schwächen der Partitur wieder in Frage gestellt wird. Die armselige Banalität aller „romantischen" Bilder, die unökonomische Orchestration, vor allem auch die mäßige Originalität in der Behandlung des Jazz: das alles erregt Zweifel. Ob indessen die bösen Mängel dieser Musik nur Unfertigkeiten eines Talentes bedeuten oder ob sie doch Beweis für eine nicht stichhaltige Begabung sind, wird man erst nach anderen Arbeiten Antheils beurteilen wollen.

Wenn ihm bei der Frankfurter Uraufführung ein sehr freundlicher Beifall zuteil wurde, so dankt er diesen nicht zuletzt seinen zahlreichen Landsleuten, die im Parkett saßen. Die Aufführung selbst war besser gemeint als gelungen. Das lag an der technischen Rückständigkeit der Bühne, gegen die Graf als Regisseur, Sievert als Aufbauer der ewig wechselnden Szenen zu kämpfen hatte. Das stimmlich nicht üble Ensemble entgleiste schauspielerisch ins Provinzielle. Und Steinberg am Pult war nicht übermäßig interressiert. Er hatte Recht.

MELOSBERICHTE

Volksmusiktagung in Bochum

Die erste Volksmusik- und Singschultagung, die in Verbindung mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in den Städten Bochum und Essen vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet wurde, bewies einmal wieder, wie rege das Interesse für die soziologischen Probleme der Musik ist und wie tief diese Probleme in der gesamten musikalischen Bewegung unserer Zeit eingewurzelt sind. Das eigentliche Hauptproblem der Tagung kristallisierte sich erst im Verlauf der Vorträge heraus: Ist die *Volksmusik- und Singschule* als ein *Konkurrenzunternehmen* aller übrigen *musikpädagogischen Anstalten* und der Privatmusiklehrer zu betrachten oder nicht? Soll die Volksmusikschule lediglich eine Musikschule für die „kleinen Leute", die Minderbemittelten, sein oder stellt sie etwas anderes mit völlig heterogenen Zielsetzungen dar? Nach den Äußerungen der musikalischen Vertreter der Jugendbewegung *(Dr. Reichenbach, Prof. Jöde)* zu schließen, beabsichtigten die Leiter der Volksmusikschulen das Letztere. Ihre Bestrebungen gehen auf eine Neugestaltung unseres Musiklebens hinaus, wenn man überhaupt derartige Formulierungen anwenden darf. Die Jugendbewegungsleute

wollen letzten Endes ja nichts anderes als „Musik machen" Der geistige Hintergrund interessiert sie weniger.

Man war sich von vornherein darüber klar, daß der Wert einer solchen Tagung für die Praxis nur gering sein kann (Ansprache von Ministerialrat *Kestenberg*). Es ist ja auch nicht der Sinn derartiger Veranstaltungen, eine unmittelbare Wirkung auszuüben. Vielmehr kommt es darauf an, daß die Führer der einzelnen Richtungen auf dem Gebiete der Singschulbewegung einander gegenübergestellt werden und – sei es in Form des Vortrags, der öffentlichen Diskussion oder der privaten Unterhaltung – die Ergebnisse ihrer Arbeit mitteilen und ihre Erfahrungen austauschen. Man darf feststellen, daß sich die einzelnen Leiter ihrer verantwortlichen Aufgabe bewußt sind. Mögen auch einzelne in ihren Bemühungen fehlgehen, so ist der gute Wille und die selbstlose Aufopferung anzuerkennen, die allein das Gelingen ihrer Arbeit gewährleisten. Schon heute kann man sagen, daß durch die ganze Singschulmusik die Wege dazu gebahnt sind, die Verbindung zwischen Volk und Musik wiederherzustellen, die im Laufe der neuzeitlichen Entwicklung verloren gehen mußte *(Prof. Müller-Blattau)*. Durch die Übersteigerung des Wertfaktors für musikalische Darstellungen und durch die allgemeine Überschätzung technischer Leistungen ist das Schwergewicht verschoben worden. So verschwand allmählich die Fähigkeit des musikalischen Erlebnisses. Es gehört zu den wichtigsten Aufgaben der musikalischen Jugenderziehungen von Grund auf aufzubauen und dadurch einen Hörerkreis heranzubilden, der wieder ein direktes Verhältnis zur Musik besitzt.

E. Hertzmann (Berlin)

Berg-Uraufführung in Oldenburg Das letzte Abonnementskonzert brachte die Uraufführung der drei *Orchesterstücke* von *Alban Berg*, der das Violinkonzert von Hindemith folgte. Seit der sensationellen Inszenierung des Wozzeck im Landestheater, die den Erfolg der Oper in ganz Deutschland durchsetzte, hat der Name Berg in Oldenburg einen guten Klang: deshalb konnte man es wagen, die drei Stücke herauszubringen. Bereits 1919 wurden unter A. v. Webern die zwei ersten der drei Stücke in Berlin aufgeführt und abgelehnt. Der Oldenburger Uraufführung liegt eine Überarbeitung, besonders hinsichtlich der Instrumentation, zugrunde. Das Werk liegt in seiner Entstehung vor dem Wozzeck und wurde Arnold Schönberg zum 40. Geburtstag gewidmet. Ganz im Gegensatz zu seinem Lehrer, dessen letztes Werk immer das vorherige zu negieren scheint, sind die drei Stücke Bergs Vorstufen zum Wozzeck, nicht nur wegen thematischer Verknüpfungen, sondern wegen der inhaltlichen Gleichrichtung mit der Oper. Das letzte Stück (Marsch) sondert sich durch seine „absolute" Prägung von den anderen ab und ist in Einfall und Gestaltung gleich zwingend. Die Auseinandersetzung mit Gustav Mahler wird durch die drei Stücke (Präludium, Reigen, Marsch) nochmals beleuchtet, bei dem diese Art der Melodiebildung und die diffuse Motivverteilung bereits auftauchen.

Die Wiedergabe durch *Johannes Schüler* war von höchster Präzision. Die erzieherische Leistung am Orchester ist erstaunlich. Der Beifall, der durch die obligaten Pfeifer nur gesteigert wurde, ist ein Beweis für die ungewöhnliche Vermittlungskraft des Dirigenten.

Es folgte das vielgespielte Violinkonzert von Hindemith, dessen Oper „Neues vom Tage" auch in Oldenburg überraschend gut herauskam. *Josef Wolfsthal* musizierte mit vorbildlicher Klarheit den virtuosen Part. Der große Beifall zeigte, daß Schüler auf dem rechten Wege ist, ein zumindest sehr „bodenständiges" Publikum zu moderner Musik zu erziehen.

Manfred Bukofzer (Berlin)

„Wozzeck" in Wien Mehr als 5 Jahre hat Bergs Heimatstadt nach der Berliner Uraufführung vergehen lassen, ehe sie sich zur Aufführung des „Wozzeck" entschloß. Es bedurfte zahlreicher vorangegangener Erfolge in der deutschen Provinz, bevor an die Einstudierung gegangen wurde, die doch heute wahrhaftig kein waghalsiges Experiment mehr, sondern

eine selbstverständliche Verpflichtung jeder seriösen Opernbühne bedeutet.

Da in diesen Blättern Textgestaltung und Musik des „Wozzeck" schon wiederholt Gegenstand eingehender Erörterungen waren, mögen hier nur noch einige Bemerkungen zur Wiener Aufführung Platz finden. Der Eigenart unserer Staatsoper entsprechend, wurde in Inszenierung und Aufführung ein Stil angestrebt, der das Armeleutdrama möglichst real in den Vordergrund stellte und das im „Wozzeck" aufgerollte, allgemeine soziale Problem nur sparsam andeutete. Es war der zwingenden musikalischen Gestaltung vorbehalten, die Steigerung vom Einzelschicksal zum allmenschlichen Erleben zu vollziehen und damit das Werk des Dichters zu vollenden und zu erhöhen.

Der musikalische Leiter der Aufführung, Direktor *Clemens Krauss*, unterstützte durch eine großzügige Dirigierleistung diese Gesamtauffassung, der sich auch die Szenenbilder *Strnads* und die Regieführung *Wallersteins* anpaßten. Herr *Manowarda* als Wozzeck, Frau *Pauly* als Marie, sowie die Herren *Maikl* und *Wiedemann* hatten Anteil an einem Premièrenerfolg, wie er bisher in Wien einem Opernwerke modernster Richtung noch nie beschieden war. Es wird allgemein erwartet, daß mit der Einverleibung des „Wozzeck" in den ständigen Spielplan unserer Staatsoper, auch an diesem konservativen Institut endlich der Weg zu dauernder Pflege neuer Musik frei geworden ist.

Kurz nach der Wozzeckpremière brachte die Wiener Sektion der Int. Ges. f. neue Musik das Trio op. 47 von Hindemith in der Fassung für Tenorsaxophon, Bratsche und Klavier zur Uraufführung, nachdem es 1929 in Wiesbaden erstmalig mit Heckelphon zu Gehör gebracht worden war. – Überaus reizvoll ist an diesem lebensvollen Werk, wie im ersten Teil die einzelnen Instrumente im Klaviersolo, Bläserarioso und Duett nacheinander das thematische Material in spannender Exposition einführen. Das „Potpourri" des zweiten Teils bringt dann die kontrapunktischen Verwicklungen, in die das Klavier, meist als zweistimmiges Obligatinstrument oder rein dynamisch steigernd, eingreift. Das Werk bietet den Ausführenden weniger technische, als Schwierigkeiten des präzisen Zusammenspiels, die von den Wiener Interpreten: Frau *Dr. Kurzmann* (Klavier), *Dr. Lewitus* (Saxophon) und Philharmoniker *Morawec* (Bratsche) restlos bewältig wurden. Im gleichen Konzert gelangten auch Lieder von Kodaly und Milhaud, gesungen von Frau *Braun-Fernwald*, sowie die Klaviersonate von Alban Berg und die Klarinettensonate von Milhaud erfolgreich zur Aufführung. *Willi Reich (Wien)*

Orest in Darmstadt

Erstaufführung am Hessischen Landestheater

Krenek selbst, der sein „Leben des Orest" als Große Oper deklariert und den Inszenatoren ausdrücklich empfohlen hat, sie mögen „aufwenden, was möglich ist, damit alles glanzvoll und gefällig sei" – Krenek würde empört sein über das, was man seinem Werk mit dieser konsequent durchdachten, höchst anregenden Aufführung angetan hat. Rabenalt und Reinking, Regisseur und Bühnenbildner, die sich mit bestem Erfolg gegenseitig ins Handwerk pfuschen, waren sich gewiß bewußt, das Werk gegen seinen Autor zu inszenieren. Denn daß zwei gescheite Leute auch nur einen Augenblick geglaubt haben, daß Krenek es so gemeint habe, kann nicht angenommen werden. Die Wiedergabe des Orest in Darmstadt ist keine Darstellung von Kreneks Oper, sondern eine Kritik an ihr. Sie ist keineswegs unernst gemeint, aber sie führt das kompositorische Prinzip, die bedenkenlose Legierung heterogener Stile, optisch ad absurdum. Das ergibt, zumal wenn es mit so viel Talent gemacht wird, ein Experiment voll fesselnder Ausblicke. Die jüngste Rechtsprechung ist allerdings dagegen und verbietet sogar derartige Experimente, die absichtlich die Intentionen des Urhebers durchkreuzen.

Wie die Musik zum Orest ohne jede stilistische Ängstlichkeit den antiken Stoff modern wendet, so ist auch auf der Bühne im hessischen Mykene vom Griechentempel zum Strohhut nur ein schmaler Schritt. „Kein Zeitkolorit" – hat Krenek selbst befohlen; also, sagen die Spielleiter, wählen wir das Kolorit der Partitur –: Griechen-

land mit Jazz. Ein echt griechischer Hintergrund auf der Filmleinwand; im Vordergrund ein Grundgerüst aus Treppen, Bögen, Laufbrücken, das nur wenig variiert wird und nur im Nordland des König Thoas fehlt. Es wird jeweils durch wenige Requisiten der Handlung dienstbar gemacht. Diese, die auch in der Geste alle Stadien zwischen Realismus und Stilisierung durchläuft, rollt mit einer Beweglichkeit und so ohne alle Stockungen ab, daß man daraus mit Bewunderung die schauspielerische Schulung des Ensembles erkennt. Ich habe nur selten Opernsänger so überzeugend agieren sehen. Ein Musterbeispiel einer klar disponierenden und antreibenden Regie die Jahrmarktszene. Nur einmal wird das Regieprinzip überspannt: in der Szene auf dem Bergesgipfel. Romantische Stimmung mit Flöte und Banjo, Lieder von Abend und Heimat – und dazu kahle Treppen, mit ein paar Bäumen verbrämt: das geht nicht. Da wird selbst die Ironie, falls sie beabsichtigt ist, sinnlos.

Das Tollste sind die Kostüme. Modernes herrscht vor, aber auch ganz Hellenisch-Echtes läuft unter. Agamemnon trägt einen blauen Peplos, Aegisth braunen Straßenanzug. Die Straßensänger am Schluß kommen in weißen Hosen, gelben Schuhen, Tennishemd und Monokel. Orest selbst in kurzen Hosen, Gürtel, Schillerkragen. Und die heimkehrenden Krieger, auf Krücken und arg blessiert, sind Feldgraue. Die Kostüme der Damen kann man nach Belieben für griechische Gewänder oder Abendkleider halten. Es ist ein Durcheinander ohnegleichen, ein Stil-Tohuwabohu von verwirrender Vielfalt. Völlig falsch, fast ein Hohn auf den Autor, ist diese Inszenierung doch beinah überzeugender für das Werk als die richtige. Man kann den Wahnsinn billigen, weil er Methode hat.

Die Arbeit von Rabenalt und Reinking, deren Talent nicht nur in so kleinem Kreis sich ausleben sollte, wird gestützt durch eine musikalische Einstudierung (Dr. Böhm) von vorbildlicher Sauberkeit. Das Ensemble verfügt über viele tüchtige Gesangskräfte, denen die Intensität gemeinschaftlicher Arbeit gut bekommen ist. Ausgezeichnet auch der kleine Chor.

Diese Bühne, die mit dem Orest nicht etwa einen Einzelfall statuiert hat, sondern planvoll an einer Regeneration des Repertoires arbeitet, ist ein Aktivposten im deutschen Opernbetrieb. *Hanns Gutman (Berlin)*

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurz orientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern.

NEUE MUSIK

Ernst Toch, Der Fächer, Opern-Capriccio in drei Akten, Opus 51, Text von Ferdinand Lion; Klavierauszug *Schott, Mainz*

Béla Bartók, I. Rhapsodie, Violine und Klavier *Universal-Edition, Wien*

Hugo Kauder, Geigenbüchlein, für die Geige allein, eine Sammlung kleiner Stücke zum Gebrauch beim Unterricht. *Universal-Edition, Wien*

Robert Oboussier, Trilogia Sacra, Kantate für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel. Text von R. M. Rilke; Klavierauszug. *Bote & Bock, Berlin*

Igor Strawinsky, Unterschale, vier russische Bauernlieder. *Schott, Mainz*

Hans Gál, Drei Porträtstudien, nach Gedichten von Wilhem Busch, für Männerchor und Klavier, Op. 34. Der Fromme – Der Weise – Der Unvorsichtige *Schott, Mainz*

Karl Marx, Lieder nach alten Texten für gleiche und gemischte Stimmen, Op. 13; Abendsegen – Morgenlied – Sommergesang – Winterlied – Kanon – Hymne in: Schott's Sammlung zeitgenössischer Chöre. *Schott, Mainz*

Conrad Beck, Klavierstücke. *Schott, Mainz*

Francis Poulenc, Deux Novellettes für Klavier. *Schott, Mainz*

Arthur Bliß, Vier Serenaden für Orchester und Bariton Overture: The Serenader – Fair is my Love – Idyll – Tune an my pipe the praises of my Love.

William Walton, Portsmouth Point, Overture.

R. Vaughan Williams, Hymn Tune Prelude on 'Song 13' (Orlando Gibbons) für Klavier. *Oxford University Press, London*

David Barnett, Trois Interludes für Klavier. *Editions Maurice Senart, Paris*

Karl Hasse, Fünf Motetten für vierstimmigen Chor a cappella, op. 39. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Reinhard Schwarz, Drei Choräle für Orgel. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

NEUAUSGABEN ALTER MUSIK UND LIEDERBÜCHER

Johann Sebastian Bach, Orgelchoräle Manualiter. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Johannes Ockeghem, Missa Mi-Mi. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

A. Corelli, La Folia, Variationen für 2 Violinen oder Violine und Klavier, bearbeitet von H. Léonard. *Schott, Mainz*

Lieder für Schule und Haus (dreiteilig) herausgegeben vom Oldenburgischen Landeslehrerverein. *Stalling, Oldenburg i. O.*

Choräle und geistliche Lieder, für den Chor der höheren Lehranstalten herausgegeben von Prof. Dr. h. c. Carl Thiel. *Schauenburg, Lahr/B.*

Dost-Pretzsch, Singet und Spielet, III. Chorbuch. *Reisland, Leipzig*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Lotte Kallenbach-Greller, Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Siegfried Günther, Moderne Polyphonie. *de Gruyter, Berlin-Leipzig*

Edwin von der Nüll, Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik. *Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellsch., Halle/Saale*

Walther Howard, Sozialismus und Musik. *Verlag für Kultur und Kunst, Berlin-Hermsdorf*

Thorvald Kornerup, Akustische Gesetze für die Akkord- und Skalabildung, eine theoretische Akustik auf experimenteller Grundlage mit mathematisch-pünktlicher Therminologie. *Jörgensen & Co., Kopenhagen*

Julius Bahle, Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens, eine Untersuchung über das Komponieren auf experimenteller und historischer Grundlage. *Akademische Verlagsgesellschaft, Leipzig*

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

OPER UND KONZERT

Auf Grund einer Vereinbarung zwischen der Internationalen Gesellschaft für neue Musik und Intendant Strohm wird im Rahmen des *Lütticher Musikfestes* der genannten Gesellschaft, Freitag, den 5. September, im *Aachener Stadttheater* eine Festaufführung von Alban Bergs Oper „*Wozzeck*" stattfinden, zu der die Tagungsteilnehmer auf Einladung der belgischen Sektion mit Autobussen von Lüttich nach Aachen gebracht werden. Die internationale Jury der Gesellschaft hat inzwischen die Abmachungen bestätigt.

Die Königsberger Erstaufführung des „*Wozzeck*" von *Alban Berg* hatte einen außerordentlich starken Erfolg zu verzeichnen. Das Königsberger Publikum, durch zweijährige erfolgreiche Erziehungsarbeit der Intendanz (u. a. Ur- und Erstaufführungen von Strawinsky und Hindemith) allmählich auf den besonderen Charakter des Werkes vorbereitet, ging von Anfang an intensiv mit. Die Leiter der Aufführung waren: *Werner Ladwig* (Dirigent), *Hans Schüler* (Regisseur) und *Karl Jacobs* (Bühnenbilder). Die Titelrolle sang *Walter Olitzki,* die Marie *Elisabeth Wolff-Rothwell.*

Das Wachsfigurenkabinett, Oper von *E. Bormann* und *K. A. Hartmann* wurde vom Theater der Stadt Münster zur Uraufführung angenommen.

Das „Lehrstück" von Hindemith-Brecht erfuhr im Stadttheater Mainz unter Leitung von Intendant Klitsch und Generalmusikdirektor Breisach eine vorbildliche Aufführung, die großen Erfolg erzielte und tiefen Eindruck hinterließ.

Die Uraufführung des „*Requiem*" von *Lothar Windsperger* fand am 22. Mai unter Leitung von Generalmusikdirektor Weisbach in Düsseldorf statt und gestaltete sich zu einer eindrucksvollen Kundgebung für den Komponisten und dessen Werk.

Die Uraufführung der I. Symphonie von Bernhard Sekles findet am 6. November im Leipziger Gewandhaus unter Bruno Walter statt. Zahlreiche weitere Aufführungen stehen bevor.

Hindemiths Ouvertüre „Neues vom Tage" mit dem neuen Konzertschluß erlebte in der diesjährigen Konzert-Saison in zwanzig Städten des In- und Auslandes ihre erfolgreiche Erstaufführung.

Am 23. April fand in Duisburg ein Kammermusikabend statt, der ausschließlich dem Schaffen *Lothar Windspergers* gewidmet war. Hetty Windsperger, die Gattin des Komponisten, sang eine Auswahl aus dem Liederschaffen Windspergers.

Kurt von Wolfurt beendete kürzlich ein viersätziges „*Divertimento*" für Orchester, dessen Uraufführung in den ersten Oktobertagen in Dresden unter Leitung von Generalmusikdirektor *Fritz Busch* mit der Dresdner Staatskapelle (gelegentlich der Dresdner Tagung des „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer") stattfinden wird.

Der Essener Männerchor 1860 (Sanssouci) veranstaltete unter Leitung von *Hermann Meißner* mit großem Erfolg einen ausschließlich dem Schaffen von Jos. Haas gewidmeten Abend.

In einem Kirchenkonzert des Vereins der Musikfreunde zu *Kiel* gelangte die Passacaglia und Fuge für Orgel und Orchester op. 12 von *Otto Jochum* unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein (Orgel: Dr. Oskar Deffner) zur Uraufführung.

Bruno Stürmers „Messe des Maschinenmenschen", die Ende Mai in Kassel durch den Lehrergesangverein unter Robert Laugs zur Uraufführung kam, ist zur holländischen Uraufführung von dem bekannten Dirigenten Pit Versloot in Arnheim für den Oktober 1930 erworben worden.

Die Pianistin *Heida Hermanns* wird das soeben beendete Klavierkonzert von *Wolfgang Jacobi* im November d. J. unter Leitung von Generalmusikdirektor *Eugen Jochum* zur Uraufführung bringen.

„Skizze für großes Orchester", das neueste Werk von *Karl Hermann Pillney*, erhielt anläßlich des „Concours de composition musicale du Kursaal d'Ostende" den 10000 Franken-Preis.

PERSONALNACHRICHTEN

Das *Amarquartett* nimmt in der neuen Zusammensetzung von *Licco Amar, Hans Cholow, Erich Kraack* und *Maurits Franck* ab Herbst 1930 seine Konzerttätigkeit wieder auf.

Dr. Rudolf Siegel löste seinen Vertrag als Generalmusikdirektor der Stadt *Krefeld.*

Leonid Kreutzer veranstaltet in der Zeit vom 4. Juli bis 2. August in Potsdam im Palast Barberini einen Klavier-Sonderkursus für Pianisten und Klavierlehrer mit anschließenden Vorträgen namhafter Musikwissenschaftler und Pädagogen.

Prof. Carl Flesch veranstaltet vom 14. Juli bis 11. August einen *geigenpädagogischen Kursus* in *Baden-Baden.* Prospekte sind auf briefliche Anfrage durch das Sekretariat Carl Flesch (Baden-Baden, Kaiser-Wilhelm-Straße 23) erhältlich.

Wilhelm Furtwängler hat in einem Briefe dem Vorstand der Wiener Philharmoniker seinen unwiderruflichen Entschluß bekanntgegeben, von der *Leitung des Wiener Philharmonischen Orchesters zurückzutreten.* Furtwängler begründet seinen Entschluß mit künstlerischer Überbürdung. Der Rücktritt von den Wiener Verpflichtungen hängt ohne Zweifel mit dem anderen Vertrag zusammen, der die Berliner Tätigkeit Furtwänglers regelt und eine Bestimmung enthält, wonach der Künstler eine ständige Bindung außerhalb Berlins nicht eingehen darf.

Rose Walter wurde vom *Amsterdamer Muziek-Lyceum* zu einem Konzert mit Werken von Anton Webern und Alban Berg verpflichtet.

Fritz Mahler wurde als I. Kapellmeister und Leiter der Symphoniekonzerte an das Mecklenburgische Landestheater *Neustrelitz* verpflichtet.

Li Stadelmann-München hatte daselbst mit der Aufführung der Goldberg-Variationen von Bach auf dem Cembalo einen ganz ungewöhnlichen Erfolg.

Arnold Ebel konnte am 10. April 1930 auf eine zehnjährige Tätigkeit als Vorsitzender des „Berliner Tonkünstler-Vereins", der Berliner Ortsgruppe des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" e. V. zurückblicken. Aus diesem Anlaß veranstaltete der *„Berliner Tonkünstler-Verein"* in der Singakademie ein Konzert, in dem Werke von Arnold Ebel aufgeführt wurden.

Dr. Claus-Dietrich Koch, Oberspielleiter am Berner Stadttheater, wurde die Inszenierung des Festspiels *„Völkerbefreiung"* von Alf. Fankhauser und Fred. Stauffer (Musik von *Erwin Lendvai)* übertragen. Die Uraufführung dieses szenischen Chorwerkes findet im Rahmen des *Schweizer Arbeitersänger-Bundesfestes* im Juli dieses Jahres statt.

TAGUNGEN UND MUSIKFESTE

Das Programm für Pyrmont. Auf dem Musikfest der Sektion Deutschland der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in *Bad Pyrmont* am 18. und 19. Juli 1930 werden folgende Werke aufgeführt. *Manfred Gurlitt:* Kammerkonzert für Violine, 13 Bläser und Schlagzeug, *Hans Helfritz:* Konzert für Cembalo mit kleinem Orchester, *Hans Hirsch:* Sinfonia in modo d'una toccata, *Frank Martin:* Rhythmes (für großes Orchester), *Paul F. Sanders:* La Voille (für Chor a cappella), *Josef Schelb:* Klaviermusik Nr. 2, *Heinz Schubert:* Kammer-Concertino (für Klavier, Violine, Viola, Violoncell), *Matyas Seiber:* Divertimento (für Klarinette und Streichquartett), *Alexandre Tansman:* Klavier-Konzert (Charlie Chaplin gewidmet), *Herbert Trantow:* Aus der Sommerfrische (für Soli, Chor, und Orchester), *Max Trapp:* Sonatina für Klavier, *Wladimir Vogel:* Vokalisen für Soli, Chor und 5 Saxophone), *Karl Vollmer:* Tanzsuite (für Kammerorchester), *Karl Wiener:* Sonatine für Bratsche und Klavier.

Die diesjährige Tagung des Deutschen Rhythmikbundes (Dalcrozebund) e. V. findet vom 6. bis 13. Okt. in Frankfurt a. M. statt.

Der *3. Deutsche Tänzerkongreß* wird vom 19. bis 25. Juni vom Deutschen Tänzerbund, der Deutschen Tanzgemeinschaft und der Chorischen Bühne, in *München* veranstaltet. Das Programm der Vorträge, Diskussionen und der Festspielaufführungen ist darauf abgestellt, einen umfassenden Querschnitt durch das tänzerische Schaffen der Gegenwart zu geben, wie auch die Verbundenheit der modernen Tanzentwick-

lung mit der gesamten Kulturentwicklung darzutun. Die Vorträge und Beratungen werden sich vor allem auf folgende Themen erstrecken: Tanz als künstlerische Formung — Tanz und Gemeinschaft — Der Laientanz in kultureller und pädagogischer Bedeutung — Die soziale Lage und Aufgabe des Tänzers. Das Aufführungsprogramm bringt eine Folge von Festspielaufführungen, an denen alle bedeutenden Persönlichkeiten des Tanzes mitwirken.

Die Musikabteilung des *Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht*, Berlin W 35, veranstaltet einen *Musikpädagogischen Informationskurs* für Ausländer und Reichsdeutsche vom 23. Juni bis 6. Juli 1930 in Berlin. Ein praktischer Lehrgang für *Musiklehrer* findet vom 7. bis 27. Juli 1930 im Musikheim in *Frankfurt/Oder* statt.

Der *Reichsbund Deutscher Orchestervereine e. V.* (Liebhaber-Orchester) veranstaltet seinen diesjährigen Bundestag vom 13. bis 15. Juni in Bad Pyrmont gemeinsam mit dem *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht.* Neben aktuellen Vorträgen bekannter Autoritäten, insbesondere über die Stellungnahme zur neuen Musik und den Berufsorchestern, wird die Arbeit und Entwicklung des Liebhaber-Orchesters gezeigt werden. Besonderer Wert soll auf die ausübende Beteiligung sämtlicher Tagungsteilnehmer in mehreren Orchestern unter bedeutenden Dirigenten gelegt werden.

AUSLAND

Dänemark:

Prof. Fritz Heitmann konzertierte mit ausgezeichnetem Erfolg im Dom zu *Kopenhagen.*

Holland:

Eine neue Klaviersonate von *Daniel Ruyneman* wurde von Alide van Uytvanck mit großem Erfolg auf ihrer belgischen Tournee gespielt.

Italien:

Das *Teatro Reale dell'opera* in *Rom* hat in diesem Jahre einen Fehlbetrag von 5 Millionen Lire (über 1 000 000 Mark) – Opernsorgen auch im klassischen Land des Gesangs!

Diesem Heft liegen bei:

ein Katalog Zeitgenössische Musik aus dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

ein Prospekt Gemeinschaftsmusik im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

Heft 11 und 12 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte" der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin SO. 36

ein Katalog des Musikverlags Hudební Matice, Prag

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Kammermusik

(Fortsetzung aus dem April-Heft)

Wiener Streichquartett (Kolisch-Quartett): *Martinu:* III. Streichquartett; *Milhaud:* Streichquartette Nr. 6 und 7; *Mossolow:* op. 24; *Pisk:* op. 8; *Ravel*, Streichquartett F dur; *Rathaus:* op. 8; *Réti:* Streichquartett, Streichtrio; *Schönberg:* op. 7, op. 10, op. 30; *Strawinsky:* 3 Stücke, Concertino; *Szymanowski:* op. 37; *Tansman:* I. und II. Streichquartett; *Toch:* op. 34, Divertimenti für Streichduo op. 37; *Webern:* 5 Sätze op. 5, Bagatellen op. 9, Streichtrio; *Weiner:* op. 13; *Wellesz:* op. 28; *Wiesengrund-Adorno:* 2 Sätze für Streichquartett; *Zemlinsky:* op. 19; *Zillig:* Streichquartett

Winterthurer Streichquartett: *Ehrenberg:* op. 20; *Hindemith:* op. 32; *Jarnach:* op. 16; *Kaminski;* Quintett (mit Klarinette und Horn); *Petyrek:* Sextett (mit Klarinette)

Gesang

Margarete Babajan: *Hindemith*

Maria Basca: *Gretchaninoff*

Hildegard von Buttlar: *Bloch; Braunfels; Hindemith:* Die junge Magd; *Jarnach:* op. 15; *Milhaud:* Poèmes juifs; *Respighi:* Il Tramento; *Seiber; Strawinsky:* 3 Histoires pour enfants, Berceuses du chat; *Wetz; H. Zilcher:* op. 41 (Dehmel-Lieder)

Cläre von Conta: *Graener:* Aus op. 21 und 30; *Haas:* Lieder des Glücks, Heimliche Lieder, Unterwegs, Gesänge an Gott, Christuslieder, Tag und Nacht; *Hindemith:* 8 Lieder op. 18; Marienleben; *Stephan:* Lieder mit Klavier (auch mit Orchester); *Toch:* Die chinesische Flöte; *Windsperger:* op. 24 und 25, Fremder Sang

Tiny Debüser: *Hindemith; Toch*

Hertha Dehmlow: *F. v. Borries:* Ernste Gesänge; *H. J. Moser*

Lily Dreyfus: *Windsperger*

Ilona Durigo: *Bartok*, op. 16

Anne Fellheimer-Hirsch: *Hugo Hermann:* Lieder nach Hölderlin, Herbstlieder, Hymne a. d. Nacht, Galante Feste; *E. Mattiesen; Kodaly; H. Reutter:* Missa brevis, „Die Weise von Liebe und Tod" (Rilke); *J. Weismann:* Lieder nach Rilke, Calé, Tagore; *Windsperger*

Bettina Frank: Lieder v. *W. Gernsheim, A. Gretchaninoff, J. Haas, W. Hirschberg, Itor Kahn, J. Klaas, E. G. Klussmann, H. Kl. Langer, N. Medtner, W. Rettich, E. Rhode, C. Schadewitz, H. Schalit, J. P. Seiler, M. Trapp, J. Weissberg*

Rose Fuhs-Fayer: *Grosz; Kodaly*

Käte Grundmann: *Grosz:* Liebeslieder op. 10, 5 Lieder nach Bethge; *Haas:* Lieder vom Leben; *Hindemith:* Sing- und Spielmusiken; *Kilpinen:* Lieder

Paul Gümmer: *Graener:* Galgenlieder; *Jokl; Kodaly; Sachse:* Partita für Bariton und Violine

Wilhelm Guttmann: *Bartók:* Volkslieder; *Busoni:* Goethe-Gesänge; *Jarnach; Schalit; Schramm:* Toller-Zyklus; *Herm. Unger; Jul. Weismann*

Gertrude Hepp: *Haas*

Ruzena Herlinger: *Anatol; Berg:* Fragmente aus „Wozzeck", Lieder; *Caplet; Debussy; Delage; Ewseef; de Falla; Hindemith:* Serenaden; *Honegger; Jirak; Karapti; Kornauth; Krenek:* Lieder mit Instrumenten; *Mjaskoswky; Nin; Novotny; Pisk; Ravel; Roussel; Satie; Schönberg; Strawinsky:* 3 Poemes de la lyrique japonaise (auch mit Instrumenten); *Webern; Weill:* Frauentanz; *Vycpalek:* Lieder

Marg. Hinnenberg-Lefèbre: *Eisler:* Zeitungsausschnitte; *Kaminski:* „O Menschenherz", „Geistliches Taglied", „Geistliches Wiegenlied"; *Emil Peters:* Kantate für Solo-Sopran u. kl. Orchester; *Schönberg:* Die hängenden Gärten

Hans Hoefflin: *Klemperer; Schönberg; Windsperger*

Erna von Hoesslin: *Hindemith:* Junge Magd; *Pfitzner; Reger; Schiveck; Schönberg:* Hängende Gärten, fismoll Quartett; *Respighi*

Hans Hoffmann: *Hindemith:* op. 18; *Kaminski:* 69. Psalm; *Krenek:* „O Lacrymosa"; *Schönberg:* George-Lieder; *Stephan:* Lieder; *Thomas:* Nietzsche-Lieder

Felicie Hüni-Mihacsek: *Berg; Debussy; Franckenstein; Gál; Grosz; Hindemith; Honegger; Korngold; Ravel; Schoeck; Schönberg; Schreker; Schulthess*

Maria Hussa: *Krenek*

Max Kaplick: *Graener; Kowalski:* Pierrot Lunaire; *Trunk; H. Windt*

Eva Kötscher-Welti: *Schoeck*

Lotte Kreisler: *Haas*

Margret Langen: *Haas; Stephan*

Annamarie Lenzberg: *Windsperger*

Felix Loeffel: *Schoeck:* Elegie op. 36 (m. Kammerorch.)

Paul Lohmann: *Mattiesen; Reutter:* Russische Lieder, op. 21

Valentin Ludwig: *Windsperger*

Lotte Mäder-Wohlgemuth: *Lendvai*

Mart Martin: *Debussy; M. de Falla; P. Graener:* Galgenlieder; *Louis Gruenberg:* Negro spirituals; *Hindemith:* aus op. 18 und Marienleben; *Jarnach; Kaminski:* Geistliche Lieder; *Erich Katz:* Tagelieder mit Viol. allein; *Krenek; Milhaud:* Catalogue de fleurs; *Schönberg:* aus op. 6 und Georgelieder; *Schreker; Rudi Stephan; Strawinsky; Julius Weismann*

Grete Merrem-Nikisch: *Hindemith*

Amalie Merz-Tunner: *Toch:* Die chinesische Flöte

Marianne Mislapp-Kapper: *Hindemith; de Falla; Pisk; Prokofieff*

Lula Mysz-Gmeiner: *Bernh. Blau; Schönberg*

Mia Neusitzer-Thoennissen: *Haas:* Christuslieder, Lieder der Sehnsucht, Gesänge an Gott, Unterwegs

Anny Quistorp: *Haas:* Lieder des Glücks, Tag und Nacht; *Hindemith:* Die Serenaden; *H. K. Schmid:* Klang um Klang; *Stephan; Toch:* Die chinesische Flöte

Marc Raphael: *de Falla; Roger Quilter*

Marianne Rau-Höglauer: *Rud. Fetsch; Kallenberg; Pisk:* Hymnus an die Liebe; *Schönberg:* Herzgewächse

Margarete Richter: *Haas*

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!



Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Notenbeispiele zu FRIEDA LOEBENSTEIN: Die neue Musik in der Musikerziehung des Kindes

Notenbeispiel 1

wir bauen eine neu - e Stadt, die soll die al- ler-

schön - ste sein, die soll die allerschönste sein.

Notenbeispiel 2

Hüh-ner, Hüh-ner seid ihr nun, müßt auch wie Hüh-ner tun. und dann:

En-ten, En-ten seid ihr nun, müßt auch wie En-ten tun.

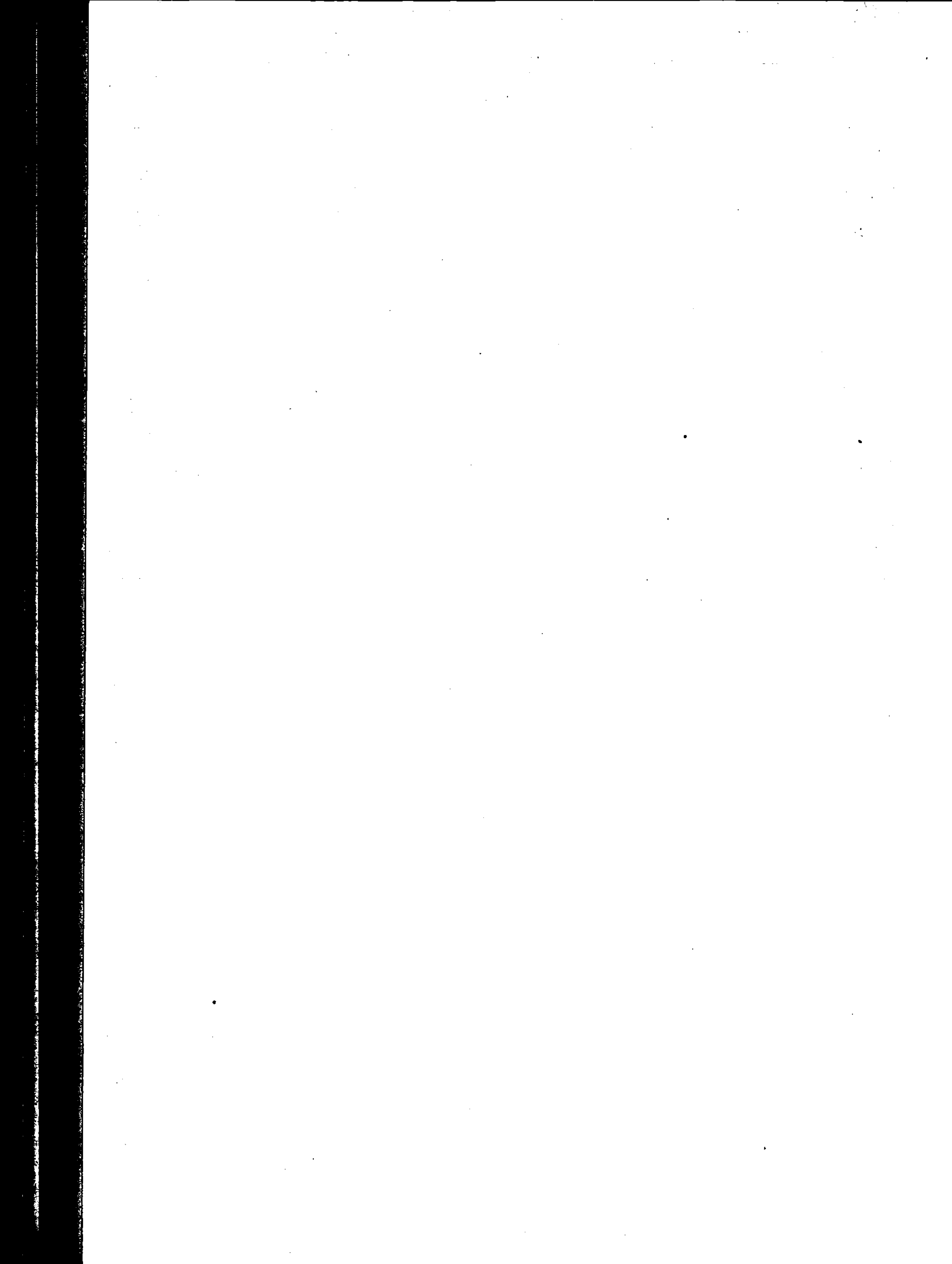
Notenbeispiele zur MELOSKRITIK: Claudel-Milhaud, Christoph Kolumbus

Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2





MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

9. Jahrgang | Juli 1930 | Heft 7

ZUM INHALT

Wenn in diesen Heften über neue Musik und heutiges Musikleben gesprochen wird, so geschieht dies meist von der Perspektive der Großstadt aus. Wir sind uns dieser Einseitigkeit bewußt und versuchen, sie auszugleichen, indem wir immer wieder über das Musikleben in den kleineren Städten berichten. Das geschieht nicht in der beliebten Form der Chronik oder des Musikbriefes, sondern in dem Bestreben, Grundsätzliches zu sagen und die Lage der heutigen Musik außerhalb der Großstadt zu klären. Wir stellen diese Frage heute in den Mittelpunkt und lassen einige unserer Mitarbeiter, die an wichtigen Posten in kleineren Städten arbeiten, zu Worte kommen. Ihre Gedankengänge ergänzen das Bild der sonst im „Musikleben" gebrachten Berichte.

Wenn die Sektion Deutschland der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ihre Mitglieder zur neuen Musik nach Pyrmont ruft, so liegt diese Tatsache vielleicht nicht ganz außerhalb dieser Gedankengänge: auch hier drängen Kräfte der jungen Musik fort aus dem Zentrum. Wir orientieren unsere Leser über die Pyrmonter Musikwoche durch eine besondere Einführung.

Die Schriftleitung

Das nächste Heft erscheint als Doppelnummer August/September Anfang September.

DEZENTRALISATION

Heinz Joachim (Erfurt)

PROVINZ UND NEUE MUSIK

1.

Der Kampf um neue Lebensformen, in dem wir stehen, hat auch das Verhältnis zwischen Provinz und Großstadt von Grund auf umgestaltet. Die Entwicklung der letzten Jahre vollzieht sich weithin sichtbar im Zeichen der Zentralisation. Die Abwanderung in die Großstadt ist in ständigem Wachstum begriffen.

Aber die Provinz ist heute nicht mehr das beruhigte Vorderland, aus dem früher die Großstadt in organischem Zuwachs ihren Bedarf deckte. Heute klafft nicht ein gradueller, sondern ein wesentlicher Unterschied auf. Die Struktur der Großstadt hat Daseinsformen geschaffen, die der Provinz unmittelbar überhaupt nicht mehr zugänglich sind. Aber auch die Provinz ist von der allgemeinen Krisis ergriffen, auf die sie in ihrer Art reagiert.

Die Entwicklung zur Zentralisation ist durch wirtschaftliche Verhältnisse, durch den Zwang zu strafferer Organisation gefördert worden. Aber darin liegt nicht das Entscheidende eines Prozesses, der bereits viel zu tief in unsere ganze Existenz eingegriffen hat, als daß er etwa durch eine Besserung der Wirtschaftslage, also von außen her, aufgehalten oder rückgängig gemacht werden könnte. Im wesentlichen ist diese Wandlung durch die neue geistige Haltung bedingt, die allgemein unser Weltbild bestimmt.

Für viele erschöpft sich der Sinn des organisatorischen Zuges unserer Zeit in privatem Opportunismus. Die gegenwärtig in der Öffentlichkeit noch bestehende Ungeklärtheit der Situation begünstigt dieses konjunkturfrohe Mitläufertum, hinter dem sich das Ressentiment entwurzelter Individualisten verbirgt. Aber schon erwachsen ihm an entscheidenden Punkten Gegenkräfte, die ein völlig verändertes Verhältnis zur Umwelt, und damit auch zur Kunst anbahnen.

2.

Die moderne Weltstadt mit ihrer ungleich reicheren soziologischen Schichtung ist der natürliche Boden für das neue Werden der Zeit. Die Mittelstadt ist ihrem inneren Aufbau nach in einem gewissen Grade bedingt durch die Landschaft, die sie umgibt und die ihr Bild formt. So ist die Haltung der Mittelstädte im Ruhrgebiet eine andere als die etwa der Mittelstädte Thüringens, aber keine dieser Typen gleicht dem Typus der Weltstadt Berlin. Ihr Gemeinsames liegt in ihrer Zweckbestimmtheit – Berlin hat in diesem Sinne keinen konkret faßbaren „Zweck", am wenigsten wohl den, auszuwerten, was in der Provinz geschaffen wurde. Es besitzt eine neue, durchaus eigene Form der Produktivität.

So wird Berlin zwangsläufig zum Inbegriff jener modernen Grundform der Organisation, die im Kollektiv ihre letzte Verwirklichung findet. Kollektivbewußtsein bestimmt das Leben der Weltstadt, formt in wachsendem Maße auch die Beziehung zur Musik und damit die Haltung des Kunstwerks. Man versteht aus diesem veränderten Weltbild heraus die Krisis einer Kunst, die in der Verherrlichung des Individuums ihr Ideal sah. Und man versteht den Zwang, der hinter dem Schaffen einer neuen Generation steht, Ausdrucksformen zu finden, die der neuen geistigen Tatsache greifbare Realität verleihen.

Es ist ungemein bezeichnend, daß viele dieser neuen Werke – direkt oder indirekt – geradezu für Berlin geschrieben wurden: mußte doch noch vor zwei Jahren etwa die „Dreigroschenoper" als typisch Berlinisches Stück gelten; und die Erfahrungen mit „Mahagonny" zeigen zum mindesten, daß selbst eine Großstadt wie Leipzig auch heute noch nicht der rechte Ort für dieses Werk war. Und es ist bestimmt auch kein Zufall, daß die Donaueschinger-Baden-Badener Kammermusik jetzt nach Berlin übergesiedelt ist. Das ist nicht nur eine organisatorische Maßnahme. Es liegt tief in der kollektivistischen Tendenz der Zeit, in der Haltung der neuen Musik selbst begründet. Und, von allen sonstigen Resultaten abgesehen: das für unsere Betrachtungen wichtigste Ergebnis der „Neuen Musik Berlin" dürfte die Tatsache der Existenz eines neuen Publikums gewesen sein.

Das ist der Punkt, in dem die Weltstadt der Provinz in einem ganz besonderen Sinne überlegen wurde. Hier tritt der Gegensatz in seiner schärfsten Zuspitzung hervor. Denn ein neues Publikum gibt es in der Provinz trotz einzelner Ansätze kaum. Die Zusammenführung des Publikums in der Provinz mit den Werken der neuen Musik wird zum Problem. Es ist in gleicher Weise ein Problem der Provinz wie der neuen Musik selbst.

3.

Für die Erkenntnis der neuen soziologischen Bedingungen der Musik fehlen in der Provinz zumeist die Voraussetzungen. Wenn die Welle der Entwicklung, die von der Provinz in die Großstadt führte, in geistig umgeprägter Gestalt im Kunstwerk wieder in die Provinz zurückflutet, findet der Hörer zu dem verwandelten Bild keine unmittelbare Beziehung mehr. Er wird vielleicht durch seine Zeitung von den geistigen Strömungen der Zeit unterrichtet, er weiß also, worum es sich handelt. Aber vor dem einzelnen Werk steht er zunächst ratlos. Die gewohnten Maßstäbe versagen. Um neue zu finden, fehlt die Schulung.

Hier hat die wichtigste Arbeit einzusetzen. Es gilt nicht nur, das Publikum an die neuen Werke heranzuführen, sondern auch seine Stellung zur Zeit zu aktivieren.

Das breite Publikum in der Provinz hat sich eine gewisse naive Offenheit bewahrt. Es ist nicht mit übertriebenen, einseitigen artistischen Ansprüchen belastet. Es geht ihm im Grunde immer mehr um die Musik als um die Aufführung, wenn es auch kaum in der Lage ist, das eine vom anderen zu trennen. Es ist nicht verwöhnt wie das Publikum in der Großstadt, wo die Zentralisation, soweit sie rein wirtschaftlich bedingt ist, mit der Häufung erstklassiger Orchester, hervorragender Dirigenten und Solisten oft genug nur dem artistisch-genüßlerischen Selbstzweck entgegenkommt. Gewiß lassen sich auch mit den beschränkteren Mitteln der Provinz bei richtiger Organisation und zweck-

voller Einsetzung der Kräfte vollgültige Leistungen erzielen. Aber eine oft auch notwendige Resignation auf artistische Vollendung schafft eine gewisse sachliche Atmosphäre, ein Interesse an der Musik selbst.

Dies wird durch die verhältnismäßig geringe Zahl der Veranstaltungen begünstigt. Sie ermöglichen es, Eindrücke wirklich aufzunehmen und geistig auszuwerten. Das gibt insgesamt der Arbeit in der Provinz eine viel breitere und tiefere Wirkungsmöglichkeit. Dafür setzen die Kreise, die durch Erziehung und Bildung der Tradition verbunden sind, allen Bemühungen um lebendige Gestaltung des Musiklebens eine gewichtige, wenn auch meist nur passive, so doch gerade darum umso gefährlichere Resistenz entgegen, die durch übereifrige, allzu apodiktische Propagierung des Neuen leicht noch verschärft wird. Wahre Bildung wird immer auch ein Organ für echte Werte entwickeln. Das Problem liegt lediglich darin, daß dieses Qualitätsgefühl selbst bei der Verfügung über eine ganze Skala von Maßstäben an einen bestimmten Grad der ästhetischen Einkleidung gebunden bleibt. Das bedeutet zum mindesten eine starke Abneigung gegen das Experiment. Es bedeutet in seiner praktischen Auswirkung zugleich aber auch die heftigste Form der Gegnerschaft gegen die junge Kunst, die auf das Experiment nicht verzichten darf.

4.

Das Musikleben in der Provinz wird, wo es überhaupt zu objektiver Verbindlichkeit geführt werden kann, stets aus den lokalen Gegebenheiten abzuleiten sein. Es ist rein wirtschaftlich konzentriert. Die Mittelstädte gliedern sich in zwei Typen. Die Städte mit angestammter Kultur erschließen sich den Ideen des Fortschritts natürlich langsamer. Zugleich ist eine schärfere Trennung der sozialen Schichten vorhanden. Auf der einen Seite stehen die Gebildeten, die aus Überzeugung, die Satten, die aus Bequemlichkeit an der Tradition festhalten und ängstlich über der Wahrung rein ästhetischer Ideale wachen. Es sind dies zugleich die Städte mit dem typisch „offiziellen“ Musikleben, dessen Organisation vorwiegend privat, jedenfalls aber gesellschaftlich orientiert ist. Neben ihm regt sich auf der anderen Seite in den letzten Jahren immer intensiver und zielbewußter eine andere Form der Musikübung, die namentlich von den Kräften der Jugendmusikbewegung befruchtet und getragen wird. Hier liegen die hoffnungsvollsten Ansätze zur Neugestaltung einer Musikkultur, die nicht mehr rein „provinziell“ bedingt ist, sondern aus dem Geist der Gemeinschaft heraus spontan den Anschluß an die Tendenzen der Gegenwart findet. Hier ist die Grenze des rein Ästhetischen durchstoßen, hier wird mit lebendigem Eifer, mit aktiver Teilnahme das Musikgut der Zeit und verwandter Epochen erarbeitet.

Im ganzen zeigt dieser Städtetyp die produktivere Haltung. Hier geht der Kampf um wirkliche Werte, wenn auch das offizielle Musikleben mehr und mehr der Erstarrung anheimfällt. Aber es ist eine geistige Basis vorhanden, auf der man weiterarbeiten kann. Sie muß bei dem zweiten Typus der Mittelstädte, die jünger sind oder deren Entwicklung in den letzten Jahrhunderten nicht in erster Linie auf kulturellem Gebiet liegt, erst neu geschaffen werden. Die Schwierigkeit besteht vor allem darin, das Bewußtsein des Wertes zu erzielen oder gar zu verankern. Man ist kaum imstande, sich wirklich Rechenschaft abzulegen. Die Vorführung moderner Werke hat in erster Linie informatorische Bedeutung. Das Publikum dieser Städte ist wesentlich leichter an die Werke der neuen

Musik heranzubringen; es ist sogar, am ehesten wohl in der Oper, dem Experiment zugänglich. Diese Bereitschaft kann suggestiv gesteigert werden. Das ist eine starke Chance; es ist zugleich aber auch eine große Gefahr, wenn falscher Ehrgeiz den Schein einer Verpflichtung gegenüber dem Neuen erweckte und nach der Erkenntnis seiner inneren Voraussetzungslosigkeit in heftigste Reaktion umschlägt.

Das gilt vor allem auch für den Interpreten. Nur wirkliche Verbundenheit mit der Gegenwart kann die neue Musik vor jenen Mißverständnissen schützen, die sie bei Publikum und feindlicher Presse in der Provinz so häufig diskreditieren. Alles hängt von Einsicht und Haltung des Verantwortlichen, von der Überzeugungskraft stilsicherer Aufführungen ab. Die Programmgestaltung muß von der Basis der gewordenen Aufführungsform ausgehen. Aber sie darf dem Publikum nicht die kompromißlerischen, sie darf ihm auch nicht die problematischen Werke der Übergangszeit vorsetzen. Sie muß ihm die in sich abgeschlossenen, wenigstens persönlich ausgereiften Werke geben. Die besten Erfahrungen sind vor diesem Publikum mit den sachlich stichhaltigen modernen „Musikfest-Werken“ gemacht worden, über die zwar die engere Entwicklung heute schon hinausgewachsen ist, die aber hier noch eine wichtige Aufgabe zu erfüllen haben. Es bleibt abzuwarten, ob diese beiden Richtungen sich auf einer geistigen Basis treffen und von hier aus im Sinne der Gegenwart publikumsbildend wirken können.

Denn von den aktuellen Strömungen der Zeit wird das Provinzpublikum im allgemeinen nur mittelbar ergriffen. Es handelt sich dabei nicht um einen Gegensatz in der Erkenntnis, sondern in der Anwendung der Erkenntnis. Man registriert, aber man reagiert meistens nicht sofort. Man verwendet die Kräfte, die sich möglicherweise im Reagieren vorschnell erschöpfen – denn die Schicht der geistig Empfindlichen und Aktiven ist sehr dünn –, zu einer kontinuierlichen Fortführung des Erreichten. Die „Krisis“ ist in der Provinz ideell nicht später vorhanden als in der Großstadt, wo man sofort reagiert. Aber sie braucht längere Zeit, bis sie sich in der Provinz realisiert. Inzwischen sind vielleicht schon Kräfte erwacht, die der Krisis entgegenarbeiten und sie von innen heraus überwinden, sodaß sie bei ihrem Einbruch in die Provinz bereits eine andere geistige Situation vorfindet.

Auf dieser Grundlage ergibt sich die Möglichkeit eines Zusammenwirkens von Großstadt und Provinz. Der Provinz erwächst die Aufgabe, sich immer bewußter und nachdrücklicher unter das Gesetz der Gegenwart zu stellen. Daran wird bereits gearbeitet. Und es wird zum Teil sehr gut gearbeitet.

Erich Katz (Freiburg i. B.)

PROVINZ UND NEUE MUSIK

Ergänzungen

Einen Satz aus dem Artikel Heinz Joachims möchte ich zum Ausgangspunkt nehmen. Joachim schreibt: „Das für unsere Betrachtung wichtigste Ergebnis der „Neuen Musik Berlin“ dürfte die Tatsache der Existenz eines neuen Publikums gewesen sein.“ Nein. Leider nicht. Ich komme eben von der Berliner Neuen-Musik-Woche. Und muß, unter

dem frischen Eindruck der Sache, den Satz dahin ändern: das für unsere Betrachtung wichtigste Ergebnis der „Neuen Musik Berlin“ war die Tatsache, daß so gut wie gar kein „Publikum” da war. Um nicht mißverstanden zu werden: die Veranstaltungen waren durchaus gut besucht. Aber wer war darin? Erstens: diejenigen, die auch sonst zu den Musikfesten, nach Donaueschingen und Baden-Baden, gekommen waren. Musiker, Musikschriftsteller; bekannte Gesichter. Zweitens: einige derselben Gruppe, die auch früher schon gekommen wären, wenn es ihnen nicht am nötigen Geld oder der Zeit dazu gemangelt hätte (dafür fehlten diesmal, aus gleichem Grunde, andere, die nicht in Berlin beheimatet sind). Drittens: Leute, die irgendwie persönlich interessiert waren. Eltern von Kindern, die in der Kindermusik mitwirkten. Techniker, die das elektrische Musikinstrument Dr. Trautweins kennen lernen wollten. Diese dritte Gruppe vielleicht ausgenommen, waren es alles Menschen, die genau wußten, worum es sich im ganzen handelte und was ungefähr sie zu erwarten hatten; die zumeist nicht mit der Einstellung des erlebnismäßig Wertenden, sondern des kritisch Betrachtenden an die Dinge herangingen. Mit einem Wort (einem Wort, das heute fast schon Schimpfwort ist): Fachleute. Wer war nicht darin? Diejenigen, die eigentlich gemeint waren, auf die die ganze Arbeit gerichtet, für die sie in erster Linie bestimmt war. Die sogenannten „Laien“ und „Liebhaber“. Dieser sehr dehnbare, als Schlagwort oft mit sehr unklaren Vorstellungen angewandte Begriff soll hier nicht näher definiert werden; das ist Aufgabe einer eigenen Untersuchung. Es genügt festzustellen: die Menge der tätigen Menschen, die neben ihrer täglichen Arbeit Musik als eine ihrem Leben irgendwie zugehörige, wo nicht lebenswichtige Kraft erkennen und suchen – also immerhin schon eine Auswahl aus der großen Masse, der Gesamtheit der Musikkonsumenten – blieb, mit geringen Ausnahmen, fern. Die Menschen, aus denen ein neues Publikum bei einer Veranstaltung, welche mehr sein will als nur Führertagung, sich in erster Linie zusammensetzen müßte. Sie blieben fern, nicht nur, weil sie dieses oder jenes andere vorhatten, wie es in Berlin nicht anders sein kann; vielmehr, und das war nicht etwa vereinzelt, sondern häufig, weil sie gar nichts von der ganzen Sache wußten. Alle Ankündigungen, selbst die Plakate an den Litfaßsäulen, hatten sie nicht zu erreichen vermocht. Sie sahen sie nicht, oder wenn sie sie zufällig sahen, so sahen sie darüber hinweg, ohne daß etwas in ihnen sich erregte; sie hatten keine Zeit. In der Massenbetriebsamkeit, die das Bild der Weltstadt Berlin formt – eine Betriebsamkeit, deren suggestive Kraft groß, deren innere Stabilität zweifelhaft ist – war die „Neue Musik“ nur ein winziges Splitterchen. Die Presse nahm davon Notiz, die Eingeweihten, sonst niemand. Es war in dieser Beziehung kein Unterschied gegen Baden-Baden; höchstens ein noch deutlicheres Zerfallen des Gemeinschaftsgeistes unter den Beteiligten. Wir wollen uns nicht darüber täuschen.

Sucht man nach Gründen, so stößt man – unter anderem – auf die Fragestellung Berlin – Provinz (dies Wort hier im allgemeinsten Sinne genommen). In Berlin hat man, wie es heißt, die „vielen Möglichkeiten“. Oper, Konzerte, Stars; Institutionen aller Art; höchste Aktualität aller Ereignisse. Schön. In der Provinz kommt ein neuer Tonfilm 14 Tage, eine neue Oper schlimmstenfalls 4 Monate später (wenn nicht sogar früher). Die Straßenbahn in der Provinz fährt langsamer als die U-Bahn in Berlin. Die Verkehrsregelung ist umso umständlicher, je kleiner eine Stadt ist. Man nennt das alles Tempo. In der Großstadt bildet man sich auf die Raschheit des Tempos, in der Klein-

stadt umgekehrt auf die Geruhsamkeit etwas ein. In Wirklichkeit ist dieser Unterschied nicht entscheidend. Wichtiger schon jene die gesellschaftliche Struktur der Städte berührenden Unterschiede, die Joachim sehr richtig und treffend aufzeigt. Am wichtigsten aber wohl folgendes:

Fruchtbare geistige Arbeit setzt eine Gemeinschaft gleichgestimmter, mittätiger und aufnehmender Menschen voraus. Einen Kreis. In Berlin gibt es sehr viele Kreise, kleinere oder größere Arbeitszellen. Sie bekämpfen sich oder isolieren sich, gehen aneinander vorbei, wissen nichts voneinander. Sie wohnen in dem gleichen Häuserhaufen; weiter haben sie nichts gemein. Sie haben praktisch kaum je die Möglichkeit einer Wirksamkeit über sich selbst hinaus: weil sie von der Masse Großstadt erdrückt werden, sowie sie ihre isolierende Schutzwand aufgeben. Anders in der Provinzstadt. Hier ist höchste Konzentration der Arbeit im Kreis, und dennoch ein Darüberhinaustragen, ein Ausbreiten und Boden-Gewinnen, möglich: was in der Großstadt fast niemals gleichzeitig erreichbar ist. Die Dinge sind im engeren Raum überschaubar, beeinflußbar, bestimmbar. Dadurch verschieben sich alle Verhältnisse; die Grenzen der erzieherischen Wirksamkeit eines Kreises sind, wofern er sich einmal durchzusetzen vermochte, relativ viel weiter als in Berlin. Man könnte als Beweis hier Dutzende von Zahlen hinschreiben; ein Beispiel nur für das, was ich meine, sei angegeben. In der Stadt Freiburg mit hunderttausend Einwohnern konnte der „Cardillac" in einer Saison siebenmal gegeben werden; in Königsberg zwölfmal; in Berlin, mit vier Millionen Einwohnern, vierzehnmal. Diesen Zahlen ist nichts hinzuzufügen.

Auf eine Institution muß man hier hinweisen, deren Existenz geradezu abhängt von solchen Voraussetzungen: die Universität. Die Universität in der Weltstadt ist innerlich, im Rahmen des sie umgebenden Lebens, ein verlorener Posten. Gewiß, die Problematik und Reformbedürftigkeit der heutigen Gestalt des Hochschulwesens gilt allgemein. Aber die Universität der Provinz vermag sich noch eine bestimmte und nicht nur durch Tradition geprägte, sondern auch Zukunft in sich tragende Sicherheit zu erhalten. Sie beherrscht nicht nur das geistige Bild ihrer Stadt oder des umgebenden Landes, sondern sie bewährt ausstrahlende und anziehende Kraft bis weit in die Kreise der Großstadt hinein. Die Position der Provinzuniversität ist mit dem quantitativen Wachstum der Großstadt nicht etwa schwächer geworden, sondern quantitativ und qualitativ von Jahr zu Jahr stärker. Das beweist deutlich einen Dezentralisationsprozeß zumindest des Bildungswesens, der über die Universität hinaus auch auf dem Gebiete der Kunst- und Musikerziehung erkennbar wird und mit allen Mitteln weiter zu fördern ist. Lehrstätten, wie das Musikheim in Frankfurt a. d. O., das Bauhaus in Dessau, sind mir für Berlin unvorstellbar. Diese Beispiele zeigen, daß Dezentralisation, richtig verstanden, wahrhaftig nichts zu tun hat mit einer romantischen Flucht aus Gegenwartsbewußtheit in ein beschauliches Kleinstadtidyll. Man muß nur angehen gegen die übliche Verwechslung der Begriffe Zentralisation mit Haufenbildung, Dezentralisation mit Zersplitterung. Es ist gerade umgekehrt: die „Haufenbildung", die wahllose Zusammenziehung von nicht Zusammengehörigem, bedingt Zersplitterung; während eine räumliche Trennung der Arbeitskreise das Zusammenwirken auf der Basis größerer Einheit, also eine wirklich geistige und organisatorische Zentralisation, heute allein erst ermöglichen kann. Ich darf an dieser Stelle und von der eben gezeichneten Perspektive

aus noch einmal den Schlußsatz des Joachimschen Aufsatzes zitieren, um ihn zu unterstreichen und das Gemeinsame des Ergebnisses aufzuzeigen: „Auf dieser Grundlage ergibt sich die Möglichkeit eines Zusammenwirkens von Großstadt und Provinz. Der Provinz erwächst die Aufgabe, sich immer bewußter und nachdrücklicher unter das Gesetz der Gegenwart zu stellen. Daran wird bereits gearbeitet. Und es wird zum Teil sehr gut gearbeitet". Joachim hat angedeutet, wie solche Arbeit geschehen kann. Man wird dabei der modernen Musikpädagogik noch eine besonders bevorzugte Rolle zuweisen müssen. Die Tendenz der Berliner „Neuen Musik" hat auch nach außen hin gezeigt, bis zu welchem Grade erzieherische Arbeit und Schaffen heute miteinander verbunden sind. Ich glaube, daß eben bei dieser Entwicklung die „Provinz" – ein Begriff, der in seiner bisherigen Bedeutung dann allerdings verschwinden wird – entscheidend mitzuwirken hat.

Karl Laux (Mannheim)

MUSIK IM SÜDWESTEN

Südwesten – das ist Baden, ist die Rheinpfalz, ist ein wenig Hessen, ein wenig Württemberg. So weit reicht die Blickweite von Mannheim aus, soweit zieht man die Verhältnisse zum Vergleich heran. Das Ganze aber heißt Provinz, wenn man es vom Standpunkt der Kunst, der Musik her betrachtet, denn immer mehr hat es sich herausgestellt, daß Berlin die beherrschende Zentrale ist.

Wir erleben das Schicksal der Provinz. Sie ist verarmt, in wirtschaftlicher Hinsicht. Sie wird verarmen auch in künstlerischen Dingen. Denn manchen Städten wird der bisherige Mittelpunkt des geistigen Lebens genommen werden, das Theater. Nun kann man dagegen einwenden, das Theater in der Provinz, in den kleinen Städten habe nicht das Niveau besessen, das es ermächtige, sich als die conditio sine qua non der Bildung auszugeben. Das mag objektiv wahr sein. Indessen bleibt die Wahrheit bestehen, daß vom Theater der Kleinstadt aus starke Impulse des literarischen, des musikalischen Lebens ausgegangen sind.

Das Heidelberger Theater wird geschlossen. Oper, Operette und Schauspiel hatten bisher einen oft recht lebendigen Spielplan abgegeben. Das Theater in Baden-Baden, das ein ständiges Schauspiel unterhalten hatte, wird geschlossen. Während die Stadt Heidelberg für Gastspiele keinen Fonds in Aussicht stellt, wird Baden-Baden wie bisher wohl seine Oper von Karlsruhe beziehen. Das Stadttheater Kaiserslautern wird geschlossen. Kaiserslautern, werden viele sagen, was ist schon Kaiserslautern. Es ist eben mehr als Kaiserslautern, es ist die Pfälzische Städtebund-Oper, die also die ganze Pfalz, ihre größeren und kleineren Städte mit Opern versorgte, bis hinein ins Saargebiet.

Das sind die kleinen Städte, die ihr Theater aufgeben müssen. Aber auch die großen Städte bleiben nicht verschont. Man hat vielleicht gelesen, wie schwer es gehalten hat, bis Mannheim sein Theater, das sich – ausgerechnet im Jubiläumsjahr – in den Etatschwierigkeiten des Haushaltes festgefahren hatte, wieder flott machen konnte. Man hat gelesen, welche erbitterten Kämpfe um die Theater in Mainz und Wiesbaden geführt wurden, die in ein einziges hessisches Theater zusammengelegt werden sollen. Und man hat sicher nicht gelesen, daß eine Stadt wie Worms, alte traditionsschwere

Kulturstadt, die Ausgaben für Theatergastspiele einschränken muß, um vor den Augen der Steuerzahler bestehen zu können. Das ist eine Stadt, und so gibt es sicher noch viele Städte, man weiß es bloß nicht, man liest darüber hinweg, wenn es in der Zeitung steht, es ist ja doch immer das gleiche Lied.

Und betrachten wir uns so ein Theater, das weiterbestehen darf, wie etwa das Mannheimer. Abstriche überall. Ermahnung zur Sparsamkeit. Das Mannheimer Theater, von dem Bodanzky, Kleiber und Furtwängler ausgegangen sind, wird im nächsten Spieljahr die „Meistersinger" nicht aufführen können, nicht nur weil es die nötigen neuen Kulissen nicht anschaffen kann, sondern weil es keinen Walther, keinen Hans Sachs mehr im Ensemble hat.

Wir werden uns mit Gastspielen behelfen, wir werden also den Heldentenor von Darmstadt zu uns herüber bitten, wir werden den Heldenbariton von Karlsruhe als Gast bei uns haben. Das ist der Anfang der Fusion, der Anfang der Theaterzusammenlegung, wie sie sich zwangsläufig in der Provinz einstellen wird.

Es steht hier in diesem Bericht nicht zur Debatte, welches die Gründe für das Versagen des Theaters in unserer Zeit sind. Sicher sind es nicht nur wirtschaftliche. Aber das eine muß als Tatsache festgestellt werden: selbst in diesem Theater, das, ökonomisch betrachtet, außerhalb der Zeit steht, geschieht Entscheidendes für die Zeit. Man betrachte die Theater im südwestdeutschen Umkreis. Sie sind keine Klischees von Berlin. Sie sind erst recht nicht Klischees ihrer selbst. Mainz studiert unter seinem dem Neuen immer offenen musikalischen Leiter Paul Breisach das Hindemithsche Lehrstück ein, der Intendant Edgar Klitsch gibt seinen Namen und seine Regie-Tüchtigkeit dafür her und siehe, die Mitglieder des Mainzer Stadttheaters sind mit einmal vertraut mit dem Stil der neuen Zeit, sie stehen nicht mehr in der künstlichen künstlerischen Isolierung, denn sie haben als Widerpart, als Gegenspieler die Singkreise von Mainz und Wiesbaden, mit denen sie sich in die Aufführung teilen. Und das Publikum geht widerstandslos mit, ist begeistert und trägt den Eindruck dieser Aufführung mit sich, er wird wirken als ein Sauerteig für das kräftige Brot der neuen Musik.

Nicht weit davon, keine Stunde Schnellzugsfahrt liegt Darmstadt, ein Experimentiertheater voll Leben und Beweglichkeit, man weiß in Darmstadt, wieviel Uhr es geschlagen hat in der Kunst von heute. Und selbst unser Mannheim, das unter Intendanten-, Generalmusikdirektoren- und Zuschußkrisen gelitten hat, das innerlich zerfallen war, hat Milhauds „Rückkehr" auf die Beine gebracht, eine Tat des Jahres, das ist nicht viel, aber es ist das Ergebnis eines Unglücksjahres.

Dies alles wird mit dem Eingehen des Provinztheaters aufhören. Gewiß können wir dann von einer Zentrale her versorgt werden, aber man sollte die Bodenständigkeit auch der reproduzierenden Kunst nicht unterschätzen.

Die Theaterfrage ist nicht die Musikfrage. Denn die Oper ist nicht die Musik. Konzentrieren wir die Betrachtung auf die Musik, so zeigt es sich wieder, wie diese Provinz, gerade in ihrer Verarmung, musikalischen Reichtum anzusammeln beginnt. Wenn ich die Verhältnisse von Mannheim als Symptom nehmen darf, so liegen die Dinge so. Die Konzertflut, die nach dem Krieg eine rechte Inflationsperiode erlebte, ist abgeebbt. Es ist ein Zeichen der Gesundung, doch stimmt der rapide Rückgang bedenklich. Eines aber darf man nicht übersehen. Er hängt auch mit der allgemeinen Abwendung vom

Konzert zusammen. In der Tat sehen wir den Ersatz heranreifen. Das Liebhaberorchester erstarkt. Der Ausschuß für Volksmusikpflege, die Volkshochschule nehmen sich der neuen Bewegung an. Während die offiziellen Konzertveranstaltungen, in Mannheim sowohl wie in dem nahen Karlsruhe, sich einer bequemen Vergangenheit befleißigen, sind es überall einzelne Persönlichkeiten, die für sich oder in Vereinen dem Neuen Bahn brechen. Das gilt auch für die Männerchöre, die in Mannheim durchaus an der Spitze der Bewegung stehen, wofür Namen wie Hindemith, Haas, Milhaud, Hugo Herrmann, Weismann in den Programmen den Beweis erbringen.

Die Persönlichkeit wird den Ausschlag geben. Solange die Provinz mit Persönlichkeiten durchsetzt ist, wird sie lebendig bleiben können. Darin liegt ja die Gefahr der magnetischen Kraft Berlins: daß die Hauptstadt die Stadt wird, neben der es keine andere mehr gibt.

Wir im Südwesten haben darunter zu leiden. Zwei konkrete Beispiele: Ernst Toch, unser Mitbürger, Glanz des Namens Mannheim, ist nach Berlin verzogen, weil er dort dem Pulsschlag des künstlerischen Lebens näher sein wollte, und wir verloren in ihm mehr als nur ein Aushängeschild, sondern vor allem die Möglichkeit, für junge Menschen ein nahes und greifbares Vorbild zu haben, eben die unsagbare Atmosphäre der Persönlichkeit und ihrer Auswirkungen. Zum andern verloren wir in Baden das Donaueschinger, später Baden-Badener Kammermusikfest, das jetzt ebenfalls in Berlin beheimatet ist. Ob zu seinem Vorteil, das sei noch dahingestellt, jedenfalls ist es uns verloren und mit ihm ein jährlicher Auftrieb, eine Durchblutung der geistigen Adern des Landes, die periodische Aufrüttelung der Musikerwelt im Umkreis. Es muß zur Ehre der Stadt Mannheim einmal gesagt werden, daß sie sich ernsthaft um die Beheimatung dieser Veranstaltung bemüht hat, an der Spitze der rührige Oberbürgermeister Dr. Heimerich. Leider war es schon zu spät, als es bekannt wurde, und Berlins Allmacht hatte schon gesprochen.

Ernst Toch war der unsere, allerdings nicht in dem Sinne, als sei er organisch mit der Stadt, mit der Landschaft verbunden gewesen. Eine solche Bindung, das Verbundensein zu einer „Schule" also, gibt es bei uns im Südwesten nicht, nicht nur nicht, weil unsere Zeit gar nicht darnach angetan ist, die Schulenbildung zu begünstigen. Dazu sind wir zu wenig geschlossenes, dazu sind wir zu sehr Übergangsland. Denn mehr als im Süden liegen wir noch im Westen. Originalität setzt immer eine gewisse Enge voraus. Die geht uns landschaftlich und völkisch ab. Damit aber auch die Kraft des Schöpferischen, die dem pfälzischen Stamme auffallend mangelt.

Dagegen fehlt es nicht an kritischen, an pädagogischen Köpfen, ich nenne nur Ernst Bloch, Hugo Ball, Wilhelm Michel, Friedrich Burschell aus der letzten Zeit, und da scheint mir auch der Schwerpunkt des heutigen musikalischen Lebens zu liegen, in der Entschiedenheit, mit der die neuen musikpädagogischen Bestrebungen aufgenommen werden. Ich nenne als Gegenpole das Wirken Prof. Besselers an der Heidelberger Universität und die schon einmal zitierte Mannheimer Volkshochschule. Ich nenne das vorbildliche Musikseminar, das im südlichen Freiburg Dr. Doflein organisiert hat. Ich nenne das Wirken eines Musikers wie des Kapellmeisters Max Sinzheimer, der in Mannheim und in Heidelberg ein Liebhaberorchester leitet, alte

Musik ausgräbt und neue Musik propagiert. (Ein Programm als Zeuge: Strawinskys „Les noces“ und J. S. Bachs a moll-Konzert für vier Klaviere und Streichorchester).

Das sind alles Bausteine zum Haus einer Musik der Zukunft. Und so endet dieser Bericht schließlich doch noch im Hellen. Wem er zu optimistisch klingt, dem sei das Wort eines Dichters entgegengehalten: „Wer zu Hause keine Wunder sieht, der sieht auch in der fernsten Fremde keine.“

Dr. Adolf Raskin (Essen)

SYMPTOMATISCHE MUSIKPOLITIK

I. Querschnitt durch den westdeutschen Konzertwinter 1929/30

Konzert und Theater sind noch immer mitten in einer unabsehbaren Krise, die von der wirtschaftlichen Situation wohl verschärft aber nicht restlos verursacht wurde. Die Form unserer Sinfoniekonzerte hat sich überlebt. Wie man sie erneuern soll, das wissen die Musikdirektoren am allerwenigsten. Anders muß es werden – aber wie? Die Konzertform ist völlig veraltet, muß aufgelockert werden. Den meisten Programmen fehlt die „Sensation“ im guten Sinne. Das bißchen neue Musik schafft so etwas nicht, weil von ihr meist das Schlechteste aufgeführt wird. Neues Konzertpublikum will sich nicht bilden, und das alte mag nichts hören, was nicht romantisch verhaftet und verschwägert ist. Einziger Anreiz bleibt der prominente Solist, und selbst der zieht nicht mehr so richtig: eine trostlose Situation. Aber nirgends tritt einer mit mutigem und zugleich fruchtbringendem Beispiel für eine ideelle Umformung des Konzertbetriebs auf den Plan. Man glaubt an eine unveränderliche äußere Tradition und übersieht, daß unsere heutige Konzertpraxis ein Produkt des 19. Jahrhunderts ist. In der Oper ist es ähnlich. Wo aber soll der neue Weg beginnen? Niemand weiß in der Praxis Rat.

Die Italiener des 17. und 18. Jahrhunderts führten in einer Saison zwischen Neujahr und Aschermittwoch in einer Stadt (z. B. Venedig) bis zu 40 Opern der Tagesproduktion auf. Alles Uraufführungen, sozusagen alles Gegenwartsmusik. Aber: es war amüsant, eine Operntragödie zu besuchen, zwischen deren Akten man lustige, burleske, komische und artistische Intermezzi und Parodien zu sehen und zu hören bekam. Wir führen dieses Beispiel nur an, um zu zeigen, wie damals aufgelockert wurde und in welcher Richtung man denken muß, wenn die Krise überwunden werden soll. Unser Konzert- und Theaterpublikum langweilt sich, und diese Langeweile ist der Kernpunkt unserer Krise.

Geben wir kurz einen statistischen Querschnitt durch die Unzahl der musikbeflissenen Städte des rheinisch-westfälischen Industriegebiets. Hier, wo Leben und Lebensformen eigentlich den modernen deutschen Menschen schaffen sollten, herrscht ältester, lustlosester und unlustigster Konzertbetrieb. Ansätze zur Aktivität sind vorhanden wie Oasen in der Sahara vorhanden sind – man verdurstet trotz aller Qualitäten im Sandmeer der traditionellen Schlamperei. Im allgemeinen wird mit guten Kräften gut musiziert – nur die Langeweile vertreiben, das bringt selten einer und dann auch nur für Momente fertig.

Was wird aufgeführt? Nüchterne Zahlen sind leidenschaftslos und ohne Vorurteil. Sie spiegeln die Situation am sachlichsten wieder. Nach einer sorgfältig durchgeführten Statistik wurden in den Städten Düsseldorf, Mühlheim (Ruhr), Duisburg, Essen, Bochum, Dortmund, Oberhausen, Gelsenkirchen, Buer, Barmen-Elberfeld, Münster und Osnabrück rund 300 sinfonische Werke in der verflossenen Spielzeit aufgeführt. Davon entfallen rund

4% (!) auf moderne Musik
20% auf moderne Musik romantischer Tendenz
10% auf wertlose Epigonenmusik (2½ mal mehr als gute Moderne)
30% auf romantische Musik
24% auf klassische Musik
12% auf vorklassische und Barockmusik.

Von den Modernen stehen im Vordergrund: Hindemith, Strawinsky, Schönberg. An der Spitze der romantisch orientierten Gegenwartsmusik marschieren Pfitzner, Reger, Richard Strauß, Mahler und Braunfels. Die Epigonen sind am zahlreichsten mit je einem Werk zu Wort gekommen. Der Aufführungszahl nach rangieren die meistaufgeführten Romantiker wie folgt: Brahms, Bruckner, Wagner, Tschaikowsky, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Dvorak, Weber, Berlioz. – Beethoven stellt mit seinen Werken allein die Hälfte der klassischen Musik. Es folgen Mozart und Haydn. Die Spitzenkandidaten der Vorklassik und des Barock sind Händel, J. S. Bach, Phil. Em. Bach.

Die meisten Ur- und Erstaufführungen kamen aus dem Lager der Epigonen Regers, Brahms, Mahlers und Wagners.

Ganz selten – in Prozenten gar nicht ausdrückbar – ein Werk von eigenem Charakter und zukunftsgerichteter Tendenz.

Das alles entspricht der Situation unseres ganzen Lebens: die Reminiszenz an das 19. Jahrhundert und die mehr oder weniger passive Auseinandersetzung mit der Übergangsromantik bestimmt die Tendenz sämtlicher Programme. Man zeigt höchstens die Bruchstelle – selten das neue Ufer. Das langsam aussterbende Konzertpublikum der Vorkriegsgenerationen gibt den Ton an. Die Neubildung eines Nachwuchses überläßt man bedingungslos dem Zufall. Aber – die Weltmeisterschaft Schmelings ist ein wirkungsvollerer Zufall als ein traditionelles Sinfoniekonzert. Trotz allem muß man bei Berücksichtigung der soziologischen Schichtung unseres heutigen Publikums die Programmgestaltung unserer Konzerte als symptomatisch und „zeitgemäß" bezeichnen. Der Kardinalfehler liegt also weniger in der Auswahl der Werke, als überhaupt in der äußeren Gestalt der Konzertpraxis: es fehlt allen Programmen der entscheidende Anreiz des „Sensationellen" (in bestem Sinne!); und dieser Anreiz müßte geschaffen werden. Die Möglichkeiten sind vorhanden, wenn wir endlich einmal die starren Grenzen zwischen der Ewigkeit und dem Heute, zwischen „amüsant" und „kulturell", zwischen Musik, Theater und Artistik, zwischen leichter und schwerer Kost niederreißen.

Das aber ist die Aufgabe der vielen Generalmusikdirektoren und Dirigenten. Wenn sie das Publikum aufs neue erobern, dann sichern sie der Musik und den Musikern die Existenz, die täglich mehr von der wirtschaftlichen Not bedroht wird. Der Glaube an die Subvention muß einer wirtschaftlichen und psychologisch – strategisch orientierten Verantwortlichkeit weichen.

II. Bilanz der westdeutschen Opernbühnen

Die nachfolgende Statistik ist in mehrfacher Beziehung aufschlußreich und für ganz Deutschland symptomatisch. Sie wirft ein klares Licht auf die gegenwärtige Situation des deutschen Operntheaters. Sie gibt Aufschluß darüber, daß Musikdrama und Musikoper sich ungefähr die Wage halten, daß aber im Vergleich zu den letzten Jahrzehnten die Musikoper das Musikdrama stark zurückgedrängt hat. Dieser genauen Statistik liegen die Spielpläne 1929/30 zugrunde:

Köln, Düsseldorf, Essen, Duisburg-Bochum, Dortmund, Krefeld, Oberhausen-Hamborn, Elberfeld-Barmen, Hagen und Münster. An diesen 10 Opernbühnen kamen insgesamt

104 Werke von 58 verschiedenen Komponisten

zur Aufführung. Diese

104 Werke wurden in 252 verschiedenen Inszenierungen

gezeigt, d. h. viele Werke gingen gleichzeitig über mehrere Bühnen. (Die Zahl der Wiederholungen eines Werkes an ein und derselben Bühne bleibt in dieser Statistik absichtlich außer Betracht.)

Am häufigsten wurden folgende Komponisten aufgeführt:

Wagner:	10	Werke	in	36	Inszenierungen,
Verdi:	10	„	„	31	„
Lortzing:	4	„	„	16	„
Puccini:	5	„	„	16	„
Mozart:	8	„	„	15	„
Richard Strauß:	4	„	„	10	„
Bizet:	1	„	„	7	„
d'Albert:	2	„	„	7	„
Beethoven:	1	„	„	6	„
Weinberger:	1	„	„	6	„
Flotow:	2	„	„	5	„
Strawinsky:	5	„	„	5	„
Brecht-Weill:	1	„	„	5	„
Gounod:	1	„	„	4	„
Krenek:	3	„	„	4	„
Leoncavallo:	1	„	„	4	„
Mascagni:	1	„	„	4	„
Alban Berg:	1	„	„	3	„ usw.

Die meistgespielten Werke: Troubadour (8 Inszenierungen); 7 mal inszeniert wurden Carmen und Aida; 6 mal inszeniert wurden Fidelio, Tiefland, Zar und Zimmermann, Lohengrin, Schwanda der Dudelsackpfeifer und Rigoletto; 5 mal: Undine, Butterfly, Rosenkavalier, Walküre, Dreigroschenoper; 4 mal: Martha, Margarete, Bajazzo, Cavalleria, Tosca, Bohème, Meistersinger, Tannhäuser, Rheingold; 3 mal: Wozzeck, Don Pasquale, Hänsel und Gretel, Waffenschmied, Zauberflöte, Cosi fan tutte, Figaro, Glöckchen des Eremiten, Hoffmanns Erzählungen, Salome, Verkaufte Braut, Tristan, Siegfried, Parsifal, Sly, Traviata. –

Nach Gruppen eingeteilt ergibt sich folgendes Bild:

Klassische Oper	12% der Werke	= 10% der Inszenierungen
Buffo- und Spieloper	12% „ „	= 10% „ „
Romantische Musikoper (Nummern-u.Volksoper)	19% „ „	= 24% „ „
Veristische Oper und Musikdrama	40% „ „	= 43% „ „
Übergangsstil und moderne Musikoper	17% „ „	= 13% „ „

Das bedeutet:

die Tendenz zur Musikoper bezeugen 60% der Werke = 57% der Inszenierungen. Die übrigen 40% der Werke = 43% der Inszenierungen kennzeichnen die Macht des Musikdramas und des Verismus. Die absolute Moderne neuester Tendenz repräsentiert sich mit 12% der Werke = 7% der Inszenierungen.

In der klassischen Oper führen Beethoven und Mozart; in der Spieloper Lortzing; in der romantischen Musikoper Verdi, Bizet, und der junge Jaromir Weinberger mit seiner Volksoper Schwanda; im Musikdrama Wagner, Puccini, d'Albert und Richard Strauß; in der modernen Oper Strawinsky, Hindemith, Brecht-Weill, Alban Berg und Krenek.

Das Ergebnis: von den Veristen und Musikdramatikern behaupten sich nur noch die theaterfesten und genialen Erfüller dieser Stilrichtung (Wagner, Puccini) neben ein paar volkstümlich gewordenen „Sensations-Sentimentalikern". Die Tendenz zur Musikoper tritt stark auch im Repertoire in Erscheinung. Verdi und Mozart stehen da als Vorbilder in erster Reihe. Von den Modernen und den sogenannten Modernen fallen alle die ab, die kompliziert und ohne volkstümlichen Theaterinstinkt schreiben und die im Fahrwasser der Musikdramatiker und Veristen segeln. Das übliche Repertoire der weltberühmten Opern aus dem 19. Jahrhundert ergänzt sich nur ganz langsam, – wenn man überhaupt an eine Ergänzung glauben will. Vielleicht sogar lehrt diese Statistik, daß die Neuschaffung von repertoirebildenden Werken, also Werken, die über den Augenblickserfolg hinaus in den Spielplänen bleiben, aufgehört hat, weil das „Repertoire" zu den Begriffen einer vergangenen Zeit gehören könnte. Aber dieses Problem wird die Zeit selber lösen.

MUSIKFEST DER DEUTSCHEN SEKTION DER I. G. N. M. 1930 IN PYRMONT

Wladimir Vogel (Berlin)

DIE DEUTSCHE SEKTION DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Das erste Mal seit ihrem Bestehen veranstaltet die deutsche Sektion auf heimatlichem Boden ein Musikfest. Bis dahin hat sie bekanntlich nur im „internationalen Konzert", auf den alljährlich stattfindenden Musikfesten der I. G. N. M. mitgewirkt.

Entscheidend für die diesmalige Zusammenkunft in Bad Pyrmont waren zwei Tatsachen: eine diesbezügliche Einladung der Kurverwaltung und das schon seit langen Jahren empfundene Bedürfnis, die ordentliche Hauptversammlung der deutschen Sektion

nicht wie immer in dem für viele schwer zu erreichenden Berlin abzuhalten, sondern näher zum Westen, um auch den Mitgliedern aus dem Reiche die Möglichkeit zum Besuche dieser Versammlung zu geben.

Anschließend an die ordentliche Hauptversammlung der Sektion wird erstmalig eine sehr bedeutsame Tagung der Vertreter der einzelnen Ortsgruppen der deutschen Sektion stattfinden.

Für die allgemeine Situation und die Fragen der modernen Musik, ihrer Stellung innerhalb des öffentlichen Konzertlebens, für das Verhältnis der Ortsgruppen zur Sektion und zueinander – wird diese Aussprache von maßgebender Bedeutung sein. Es wird zum wesentlichen gehören, die genaue Aufgabe der Sektion und der Ortsgruppen in ihrem internen Wirken zu klären. Diese Aufgaben haben sich für viele Ortsgruppen verschieden gestaltet und die heutige Praxis zeigt, wie verschieden die unmittelbaren Resultate der einzelnen Ortsgruppen sind. Besonders wird es nötig sein, die symptomatische Stellung der Berliner Ortsgruppe festzulegen und zu präzisieren. Wir sehen sogar voraus, daß von dieser Aussprache die Existenz einiger Ortsgruppen abhängen wird. Die Fülle des angehäuften Materials mehrjähriger Erfahrungen wird dazu beitragen, daß es zu einer prinzipiellen und sachlichen Auseinandersetzung kommen wird, zumal viele Anregungen und entscheidende Meinungsäußerungen in der Hauptsache von den führenden Persönlichkeiten der Ortsgruppen selbst ausgehen. Die Situation der dauernden Musikkrise mit sämtlichen Begleiterscheinungen trifft die neue Musik besonders heftig. Heiß umstritten wird die Frage über die neue Musik selbst sein. Es werden solche gegensätzliche Behauptungen nebeneinandergestellt werden: „die moderne Musik hat sich bereits allgemein durchgesetzt, gute Werke finden ihren Weg in die Öffentlichkeit, für schlechte brauche man nicht einzutreten". Daneben: „die neue Musik hat sich im wesentlichen gar nicht durchgesetzt, höchstens einige Werke, im Grunde genommen nur Namen". Das Abflauen des Interesses an moderner Musik, die zumindest auf eine passive Resistenz in breiterem Hörerkreis stößt, zeigte, daß in Wirklichkeit kein Verständnis, geschweige Liebe zur modernen Musik vorhanden ist und daß das Publikum ganz unaufgeklärt und hilflos den neuen Ausdrucksmitteln gegenüber sich findet.

Zu diesen rein musikfachlichen Kontroversen gesellt sich eine wachsende Verlegung des Schwerpunktes der Musikproduktion und -reproduktion auf die soziologische Basis. Letzteres war bei der Gründung der I. G. N. M. noch gar nicht aktuell, steht aber heute im Brennpunkt der musikalischen Entwicklung. Zu all diesen brennenden Fragen muß von Grund auf Stellung genommen werden. Findet die I. G. N. M. von sich aus nicht die Möglichkeit, eine klare und eindeutige Position zu diesen Dingen, so ist ein Abgehen vieler bisher aktiv gewesener Mitglieder zu erwarten. Wir legen bewußt den Schwerpunkt auf die Tagung und sehen in der Umrahmung der drei Konzertveranstaltungen praktische Erhärtungen einiger aufgeworfener Fragen betreffs der neuen Musik selbst, der jüngeren Generation und der Konsumenten.

Wie schon der flüchtige Blick auf das Programm zeigt, bringt dies in überwiegender Anzahl alles neue Namen der jüngeren und der jüngsten Generation. Es wird nicht uninteressant sein zu hören, inwiefern diese junge Generation die Grundsätze der neuen Musiksprache (die zweifellos schon festgestellt sind) heute pflegt, befolgt, eventuell erweitert; in welchem Maße die Überwindung der Maximen der älteren Generation aus

einem wirklichen Erfassen, Insichaufgenommenhaben und Verarbeiten resultiert, oder inwieweit eine befruchtende Konjunktion mit diesen Maximen überhaupt noch nicht stattgefunden hat, unwissentlich, ängstlich oder korrupt umgangen oder sogar mißverstanden wird. Im Zusammenhang damit wird man beurteilen können, ob die allgemeine „Konsolidierung der Musik“ eine Konsolidierung der der Musik ureigenen Elemente, des Materials ist, oder ob die Konsolidierung auf Kosten der ureigenen Elemente zu Gunsten anderer außerhalb der musikalischen Physis liegenden Zusammenhänge geschieht (als Hilfswerk für den Rezipienten, den neuen Konsumenten etc.). Welche ethischen, ideologischen Potenzen noch als kraftbringend die Produktivität der Schaffenden beflügeln, zu welchem Stande, welcher Klasse die heutige Generation spricht, ob sie sich überhaupt auf eine bestimmte Klasse stützt, die in dieser lodernden Triebkräfte zur Ankurbelung ihres schöpferischen Motors gebraucht, und zuletzt, ob diese Klasse rechts oder links steht. Welche Auswirkungen versprechen sich junge Leute, wie groß ist ihr künstlerisches, menschlich-soziologisches Volumen?

Viele dieser Fragen sind schon lange aktuell und von verschiedenen Seiten angepackt worden. Die I. G. N. M. als reine Konzertgesellschaft ist all diesen Problemen bis heute aus dem Weg gegangen. Wenn sie jetzt zu diesen Dingen Stellung zu nehmen gezwungen ist, so ist es auf dem Umwege der Konzertkrisis geschehen; die Krise des Konzertlebens ist zur Krise der Ortsgruppen der I. G. N. M. (als derjenigen, die mit der Durchführung der regulären Konzerte betraut sind) geworden. Es ist zweifellos, daß die Stoßkraft einiger Ortsgruppen durch die Entwicklung der öffentlichen Konzerte der betreffenden Städte so stark beeinträchtigt ist, daß ihre weitere Tätigkeit entweder gefährdet oder auf einen engen Kreis der Selbstkomponierenden, Selbstspielenden beschränkt bleibt. Aber sogar als solche kleine, in der musikalischen Gesinnung aber festen Zelle, kann die Ortsgruppe der I. G. N. M. einen gewissen kulturellen Einfluß auf das öffentliche Musikleben indirekt ausüben.

Damit ist die Bedeutung einzelner Ortsgruppen gekennzeichnet. Wenn die regulären Konzerte (staatliche, städtische und private), wie Optimisten behaupten, die von der I. G. N. M. gegebenen Initiativen und Stoßkraft in Bezug auf neue Musik mit viel stärkeren Mitteln aufgenommen haben und die neue Musik regulär zu pflegen beginnen, so diminuiert sich zwar die praktische Tätigkeit der Ortsgruppen, nicht aber die ideologische Bedeutung der I. G. N. M. und sogar unter Umständen (im Hinblick auf den A. D. M. V.) die Möglichkeit der alljährlichen Feste der deutschen Sektion. Sie wird als Sammelbecken verstreuter, aber gleich gerichteter schöpferisch und nachschöpferisch Tätiger bestehen bleiben.

Es ist darum durchaus angebracht, das Pyrmonter Musikfest als Beginn einer neuen Entwicklung der I. G. N M., Sektion Deutschland zu betrachten, die dann als alljährliche musikalische Ausstellung nur entschieden gerichteter neuer Musik, repräsentiert durch die besten Werke des Jahres, mehr als je eine gesellschaftliche Angelegenheit der Oberschicht von großer Tragweite sein kann. Es wird alsdann auch die Rückkehr der Prominenz in den Schoß der I. G. erfolgen und die allgemeine Anziehungskraft der Feste steigern.

Wenn das Musikfest und die anberaumten Tagungen in Pyrmont zur Klärung all der hier knapp skizzierten Fragen beitragen wird, so betrachten wir sie als fruchtbringend genug, um die Berechtigung der damit verbundenen finanziellen Opfer zu legimitieren.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

NEUE MUSIK BERLIN 1930

1.

Die Programme der „Neuen Musik Berlin 1930" brachten Musik für Rundfunk, Schallplatten und elektrische Instrumente, Liebhaberchöre, Lehrstücke und Spiele für Kinder. Diese Themenstellung bedeutet eine klare Fortsetzung der Linie, die durch die letzte Baden-Badener Woche gegeben war. Es lag daher nahe, zu fragen, was sich von den Versuchen des vorigen Jahres als entwicklungsfähig erwies.

In erster Linie ist von der mechanischen Musik zu reden. Wenn sie in diesem Zusammenhang als entwicklungsfähig bezeichnet wird, so ist damit mehr das Prinzip gemeint als die hier vorliegenden Einzelerscheinungen. Denn weder die Originalmusiken für Schallplatte noch die Musik für elektrische Instrumente sind einstweilen mehr als Experimente. Hindemith und Toch erreichen durch Tonhöhenwechsel, Überblenden und Klangmontage neuartige und verblüffende Wirkungen. Das Gleiche gilt für die elektrische Musik, an der zwar schon länger gearbeitet wird, die aber durch Dr. Trautweins Erfindung einer sich innerhalb des Einzeltons verwandelnden Klangfarbe eine große Bereicherung erfährt und zugleich dem Musiker neue Ansatzpunkte gibt. An Hindemiths Kompositionen für dieses Instrument zeigte es sich, daß der trotz des Klangfarbenreichtums entsinnlichte Ton gerade der Eigenart der neuen Musik stark entgegenkommt.

An diesen beiden Stellen liegen Experimente, deren Grenzen und Möglichkeiten man einstweilen noch nicht übersehen kann. Aber das ist unwichtig: man spürt, daß hier gesucht und gewagt wird, ohne Rücksicht auf ein vorbestimmtes Ziel.

Gerade davon war in der Neuen Musik 1930 sonst leider wenig zu merken. Ging von den vorjährigen Rundfunkmusiken bei aller Ungleichheit ihres Wertes doch noch die erregende Wirkung einer neuen Konzertform aus, so verließ man sich diesmal allzu sehr auf gesicherte, erprobte Mittel und suchte mehr den Erfolg als das Wagnis.

Die technischen Grundlagen waren nicht einwandfrei. Wenn sich das Unternehmen in seiner neuen Form mit der Rundfunkversuchsstelle der Staatlichen Hochschule für Musik verbindet, dann sollte man doch wohl eine brauchbarere Übertragung erwarten dürfen und sich nicht vor die Notwendigkeit gestellt sehen, daß Hindemiths Hörspiel mit allen Zutaten des Senderaums (was freilich amüsant war) auf das Podium gestellt werden mußte. Und wenn der Typus des Hörspiels überhaupt zur Diskussion gestellt wurde, dann durfte man ihn nicht durch den „Orpheus" von Seitz und Dessau belegen. Was soll aus dem Hörspiel des täglichen Gebrauchs werden, wenn hier als Muster-

beispiel der Gattung ein so ödes, textlich und musikalisch gedankenarmes und überaus witzloses Stück gezeigt wird? Wie weit die Tendenz zur Nivellierung im Rundfunk geht, sehen wir aus den täglichen Programmen, ohne daß uns die Neue Musik 1930 gerade dies zu bestätigen brauchte. Hindemith selbst zeigte ein Hörspiel „Sabinchen", eine groteske Erweiterung der alten Moritat des Schuhmachers von Treuenbrietzen. Aber wenn ein Musiker wie Hindemith ausdrücklich darauf hinweist, er „habe versucht, in dem Hörspiel ‚Sabinchen' die Musik als Grundlage alles akustischen Geschehens zu benutzen . . . statt einer sinnlosen Aneinanderreihung akustischer Ausdrücke, solle dem Zuhörer eine seine künstlerischen Bedürfnisse befriedigende Komposition geboten werden", so erwartet man mehr als eine Reihe musikalischer, zwar witzig gemachter, aber doch schließlich belangloser Scherze.

2.

Die Vokalmusiken kamen schon darum in ihrer letzten Absicht als Laienchöre nicht zur vollen Erscheinung, weil sie meist von vorzüglich geschulten Kammerchören unter Leitung gewiegter Musiker wie Taube oder Rankl gezeigt wurden. Überhaupt scheint im Gegensatz zu den instrumentalen Versuchen des Vorjahrs das Problem der Laienmusik für die Vokalliteratur weniger wichtig, da die meisten Chorvereinigungen ohnehin aus Nichtmusikern bestehen. Ihnen will Herrmann in seiner Chorschule und seinen Choretüden Wege zur neuen Musik weisen, indem er deren Stilelemente mit pädagogischer Absichtlichkeit auf Formeln bringt und diese zur bestimmenden Substanz eines Chorstücks macht. Die Absicht gelingt in verschiedenem Grade: technisch und in der Faktur oft reizvoll, gehen viele von den Chören an der inneren Haltung der neuen Musik vielfach vorbei. Die andern Gesänge von Marx und Barth waren enttäuschend belanglos. Dafür wurde man an jedem Abend durch ein wirksames und scharf gewürztes Stück fremder Vokalmusik entschädigt: am ersten durch Volkslieder Slavenskis, am zweiten durch die reizvollen Bauernlieder Strawinskys („Unterschale"), am letzten durch Kinderchöre von Kodaly. Diese Stücke, die eigentlich außerhalb der Idee des Ganzen standen, sicherten dem vokalen Teil den äußeren Erfolg.

Nach dem vorjährigen Lehrstück von Brecht und Hindemith versuchte man, aus dem Einzelfall einen Typus zu machen; es werden nun „Lehrstücke" komponiert. Für Toch („Das Wasser") schreibt Döblin einen geistreichen, ausgewogenen und in seiner künstlerischen Absicht wertvollen Text, der dem Komponisten zur Stütze wird. Toch erstarkt an der Idee; er schreibt eine gehaltvolle, meist kräftige und auch durchaus einfache Musik, die zum besten gehört, was wir von ihm kennen. Reutter kann bei allem Willen zur Konzentration der Schwäche seines Textes („Der neue Hiob") nicht ganz Herr werden. Auch er trifft die musikalische Absicht des Lehrstücks ausgezeichnet: einfach und eindrucksvoll zu schreiben, in kleinen Formen und mit geringen Mitteln Wesentliches zu sagen. Aber der Textdichter Robert Seitz versagt; er begnügt sich auch diesmal mit der billigen Wirkung anachronistischer Zusammenstöße zwischen Bibel und Gegenwart und wird gerade an den Stellen, an denen die Tendenzen des Lehrstücks hervortreten, völlig banal. Es ist bezeichnend, daß die große Zusammenfassung am Ende des Stückes von Reutter nicht komponiert und in der Aufführung fortgelassen wurde.

Die letzte Konsequenz aus dieser Entwicklung zum Lehrstück zog die Neue Musik 1930, indem sie Spiele für Kinder in Auftrag gab. Dessau, Höffer und Hindemith

waren die Komponisten. Sie alle schreiben eine Musik, die von Kindern ausgeführt werden kann und die bei aller Einfachheit und leichten Faßlichkeit wesentliche Elemente der neuen Tonsprache in sich enthält. Hier liegt zweifellos ein Wert: wenn Kinder dazu gebracht werden, sich mit einem so geschlossenen und kräftigen Stück wie Hindemiths „Wir bauen eine Stadt" zu beschäftigen, so erarbeiten sie sich damit von selbst einen wichtigen Zugang zur gegenwärtigen Musik.

Leider wird die volle Auswirkung dieser Stücke durch den Textdichter Robert Seitz vereitelt. Es ist völlig unverständlich, wie man jemanden, der weder die Spur eines eigenen Einfalls, noch Witz, noch die leiseste Möglichkeit sprachlicher Gestaltung hat, einen derartig breiten Raum in den Programmen geben konnte. Gerade hier aber handelt es sich nicht nur um die Frage der Qualität, sondern um Erkenntnis. Man sollte heute dem Kinde nicht mehr mit diesem Tone verniedlichter Kindlichkeit begegnen. Die Arbeit der Jugendmusikbewegung hat gezeigt, welcher Steigerung der eigenen Leistung das Kind fähig ist, wenn man es nicht allein unterhält, sondern ihm echte Inhalte gibt.

3.

Alle diese Voraussetzungen sind in der Schuloper „Der Jasager" von Brecht und Weill gegeben. Hier ist eine Handlung von grandios-einfachen Umrissen; ein Ethos: das Aufgehen des einzelnen Individuums im gemeinsamen Ziel; eine dichterische Sprache, die ohne jedes psychologische Beiwerk den Stoff auf wenige, holzschnittartige Linien stellt. Mag der Vorwurf wirklich in einem japanischen Märchen liegen, – dieser Knabe, der, den Strapazen der Hochgebirgswanderung nicht gewachsen, sich vom Felsen herabstürzen läßt, um das Unternehmen nicht zu gefährden, ist eine Figur, die jeden jungen Menschen bei den besten Triebkräften seines eigenen Daseins packt. Dichterische und pädagogische Absicht ist untrennbar verschmolzen.

Die gleiche Verschmelzung finden wir in der Musik. In ihr sind alle typischen Stilmerkmale Weills auf die einfachste Formel gebracht. Dadurch entsteht ein Höchstgrad von Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit, der mit einer erstaunlichen Kraft vom ersten bis zum letzten Takte durchhält. Es kommt Weill nicht darauf an, um der Musik willen zu musizieren, sondern sie dem ethischen Zweck des Stückes einzuordnen; seine Stärke ist ein restloses und immer gleichbleibendes Aufgehen der Musik in das stets verständlich bleibende Wort. So tritt hier der Glücksfall ein, daß aus der künstlerischen Erfüllung der pädagogische Zweck von selbst herauswächst.

Gerade dies bestätigte die ausnahmslos von Schülern dargestellte erste Aufführung im Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht: ein solcher Ernst und eine solche Hingabe an die Sache ist eben nur möglich, wo auch ein Inhalt da ist, der den ganzen Menschen fordert. Hier bewies es sich, daß „Gebrauchsmusik" nicht nur dazu da ist, um eben gebraucht zu werden, sondern um eine Höhe abzugrenzen und Ziele zu setzen.

Wir haben hier über den „Jasager" von Brecht und Weill gesprochen, obwohl er äußerlich nicht zur „Neuen Musik Berlin 1930" gehört. Daß diese sich die stärkste Erfüllung ihrer eigenen Forderungen entgehen ließ, ist doppelt bedauerlich.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

AUSSCHNITTE

NEUE MUSIK IN HEIDELBERG

Ein Freund unserer Zeitschrift sandte uns das Programm eines Konzerts des Heidelberger Konzert-Orchesters, aus dem wir den ersten Teil hier wiedergeben. Wir sind der Meinung, daß besonders die orientierenden Bemerkungen des Veranstalters über den Kreis der Konzertbesucher hinaus auch unsere Leser erfreuen werden.

Heidelberger Konzert-Orchester

Samstag, den 3. Mai 1930, abends 8.15 Uhr im großen Saale der Stadthalle KONZERT anläßlich des einjährigen Bestehens VORTRAGSFOLGE	Leitung: Musikdirektor Otto Heinr. Mann Jazz-Orchester: Leitung: Kapellmeister Adolf Thönnissen Mitwirkende: Liesel Thönnissen - Leh, (Sopran), Paul Ferdinand Böhle vom Städt. Theater Heidelberg (Tenor)
1. Ouvertüre „Etwas Neues vom Tage"	von Paul Hindemith, geb. am 16. November 1895 zu Hanau. Er ist zweifellos die stärkste vollblütigste musikalischste Begabung unter den deutschen Komponisten. Leider ist er dem fremden Einfluß verfallen à la Strawinsky. Das heutige Werk wurde 1929 komponiert und ist in Leipzig im März d. Js. und im gleichen Monat in Magdeburg aufgeführt worden. Der Charakter des Werkes zeigt die groteske, musikalische, freche Auffassung des Komponisten.
2. Arie aus der Oper „Die Hugenotten" (Pagen-Arie) für Sopran und Orchester	von Jakob Meyerbeer, geb. am 5. September 1791 zu Berlin, gest. 2. Mai 1864, Schüler von Abt Vogler.
3. a) Fantasie aus der „Dreigroschen-Oper"	von Kurt Weill, Weill vertritt die neue Richtung vollkommen.
b) Intermezzo über La fleurs, Valse aus „Naila" von Delibes, für Jazz-Orchester bearbeitet	von By Arthur Lange (Amerikaner), bekannter Bearbeiter für Jazzorchester.
4. Moderne Skizze, Op. 3	von Otto Heinr. Mann (!)
5. Festwiesenszene aus der Oper „Meistersinger". Walters Preislied für Tenor und Orchester	von Richard Wagner, geb. 22. Mai 1813 zu Leipzig, gest. 22. Mai 1883 in Venedig. Wagner ist der Vater der nationalen Dramatischen Oper.

Anmerkung: Die Orthographie entspricht der Fassung des Programms; die Sperrungen wurden von uns vorgenommen. Die Schriftleitung.

AUSLAND

Wolfgang Greiser (Allenstein)

RUSSISCHES MUSIKSCHAFFEN DER GEGENWART

Es dürfte ein vergebliches Bemühen sein, für die Konzertmusik des Rußlands der Gegenwart eine knappe und dennoch klare Zweckformel aufstellen zu wollen. Hierfür sind Land und Volk, also der empfangende wie der nehmende Teil in dieser Union, viel zu weitgestaltig und viel zu vielgestaltig, als daß man den Zielwillen der russischen Musikepoche der Gegenwart unter ein kurzes Leitwort stellen könnte, wenngleich es nicht außer acht gelassen werden darf, daß die Verehrung des Virtuosentums in der Sowjet-Republik eine allgemeine Erscheinung vorangegangener Lebensart geblieben ist. Nur tritt an die Stelle der einstigen internationalen Würdigung dieses Virtuosentums immer mehr und mehr die Verehrung inländischer Musik, sodaß die aus der Leningrader Virtuosenschule hervorgegangenen jugendlichen Pianisten Oborin und Ginsberg ebenso wie Neuhaus, Blinder oder Kerner bereits die Lieblinge weiter Volkskreise geworden sind.

Dennoch soll es nicht unerwähnt bleiben, daß auch in der Sowjet-Union der besondere Einfluß Westeuropas durch Klemperer, Weingartner und andere unserer hervorragenden Dirigenten für das russische Ensemble und Orchester von Bedeutung geworden ist. Denn letzten Endes mögen wohl gerade hierauf alle die Erfolge zurückzuführen sein, die z. B. Oskar Fried als erster Dirigent der vielbeachteten Beethovenkonzerte in Moskau finden konnte, und wenn selbst die Erscheinung des „Persymphans", des Symphonie-Ensembles ohne Dirigenten, ein rein russischer Ausgang geworden ist, so sind doch wohl Energie und Disziplin hierzu in Rußland erst durch die Anlehnung bedeutender russischer Dirigenten an die Orchester des Auslandes vorbereitet und zur Reife geführt worden. Angefangen bei Bach und fortgeführt bis Honegger, erweist das Persymphan in Moskau allerdings eine derart harmonische Exaktheit, daß man es ohne Einschränkung würdigen darf. Sieht man von diesen Persymphans ab, so sind die alten Organisationen der bekannten Dirigenten-Orchester in Leningrad, Moskau und Odessa als führende Orchester erhalten geblieben. Nur fehlt Moskau noch immer das eigentliche Staatsorchester, wenngleich ein imposanter Tonkörper des großen akademischen Theaters in dieser Stadt floriert. Hierzu treten im Reiche bis hinunter nach Tiflis eine große Zahl nicht schlecht instrumentierter Chorensembles, sodann die durch ihre energische Tätigkeit ebenso wie durch ihre klassische Musikfolge über die Grenze der Union hinaus bekannt gewordenen Streichquartette der Glasunows, des großen Stradivario und des Quartetts des Moskauer Staatskonservatoriums. In der Ukraine spielt dann noch das Willaume-Quartett eine führende Rolle.

Die neuen Zuhörer der russischen Musik, die im wesentlichen durch die Ereignisse der Oktober-Umwälzungen 1917 in den Konzertsaal gerufen worden sind, stellten, indem sie aus ihrer Isoliertheit herausgingen und für sich eine enge Anlehnung der Musik an die Seele des Volkstums ihres Vaterlandes suchten, sehr bald die Forderung auf, in die

Musikphasen der Gegenwart eine allen Hörern möglichst gleichmäßig verständliche Musik aufzunehmen. Technische und räumliche Rücksichtnahmen unterstützten diese Forderung, und so war man in den führenden Musikkreisen durchaus bereit, sich auch musikalisch auf die fast elementar anzusprechenden neuen Forderungen der neuen Zuhörerschaft einzustellen. Man erreichte hierbei zunächst einmal eine anscheinend allgemeine Forderung. Dann kristallisierte sich aber von Jahr zu Jahr auch der Aktivposten einer gesunden und bewußten Allgemein-Musikpflege, die der Masse von sich aus das gab, was ihr im Grunde eigentlich von dieser inspiriert worden war. Hieraus erklärt sich die überraschend große Anteilnahme des russischen Volkes der Gegenwart an der Musikkultur seines Landes. Proben dieser Kulturüberlieferung sind die neuen Symphonien des bekannten Mjaskowski, in denen, wie sein großer Kenner Braudo sagt, „der neue Lebensinhalt im Sinne der Wahl des Tempos und der inneren Spannung ungemein tief erfaßt worden ist." Mjaskowski selbst ist der Vertreter der Schule Glasunows und seine Musik somit klangdurchsättigt und massig-elementar.

In prozentualer Gradgleichheit zu Mjaskowski liegt der Ruf Feinbergs, dessen ein wenig nervöser Stil unmittelbar Skrjabin imitiert und doch darüberhinaus unserer Zeit das Temperament einer besonderen Empfindsamkeit verleiht. Ebenso bewähren sich in der allerdings mehr von Volksmusik eingestellten Art unter Anlehnung an orientalische Motive vor allen Dingen Glier und Wassilenko, indessen die jüdischen Komponisten als Vertreter ihrer Musik vor allen Dingen in Alexander Krein und Michael Gnessin feste Pfeiler der Auswirkung gefunden haben.

Auch die Kammermusik hat in Rußland aus den gleichen Motiven des Massenwillens ihren Charakter geändert. Auch sie ist in das Monumentale geführt worden und läßt diesen Faktor in Erscheinung treten durch einen gedrängten Stil, in der Tragung gewaltiger Stimmungen unter dem Ausdruck strengster Disziplin in einer fast als reliefartig anzusprechenden Musikmanier. Hierfür hat die Moskauer Gruppe unter Roslawetz die Führung übernommen. Man betont in ihr die Organisierung der Elemente des Klanges, die außerhalb jeder emotionalen Bedeutung nur auf die Meisterschaft des Aufbaues gerichtet zu sein scheinen. Zur gleichgerichteten Prokofjeff- und Metnergruppe treten dann noch der in seinem Kammerstil vielfach bewunderte Anatoli Alexandrow, Polowinkin, Schirinski, Schebalin, indessen auch hier der zuvor erwähnte Krein wiederum durch einen starken Hang zur Orientalik von dem Stil dieser Künstler abweicht.

Leningrad stand bis vor kurzem eigentlich auch noch ganz und gar unter dem kraftvollen Einflusse einer bestimmten Stilgrellheit des jugendlichen Schostakowitsch, des Mussorgsky ähnlichen Pastschenko, des sehr radikal veranlagten Stscherbatschew, des Polyphonisten Kuschnarew und des temperamentvollen Deschevoi.

Glasunows Quartett trägt den Ruf der musikalischen Künstlerschaft natürlich weit über die Grenzen des Landes hinaus und ist immer mehr und mehr dazu berufen, die traditionelle Meinung, daß Kammermusik für große Massen ungeeignet sei, zu widerlegen. Es suchte gerade in der Ukraine, in Weiß-Rußland, Georgien, Aserbeidshan, Armenien, Ural, Sibirien und Mittelasien die Massen auf und wußte, ein Verständnis zu erwecken, das den Charakter der Kammermusik für sie zum Erlebnis werden ließ. Gewiß gehörten zu solchen Ein- und Auswirkungen die volle Intensität künstlerischer Kraft, das hohe Maß energischer Arbeit und eine sorgfältige Programmauswahl. Wir

selbst haben in Deutschland aber wiederholt Gelegenheit gehabt, das Quartett Glasunows zu hören, und es war uns immer wieder eine Genugtuung, feststellen zu dürfen, daß insbesondere die Präzision seiner Arbeit Hochachtung fand. Gretschaninow und Ippolitow Iwanow sind mehr in England und Amerika populär geworden als in ihrer eigentlichen Heimat, wenngleich sie auch hier Boden gewannen und eine Reihe von Schulen errichteten, in denen sie vor allen Dingen die typisch-ukrainische Instrumentalmusik, die gregorianischen Volkslieder pflegten und die Sonderenergien der amerikanischen Volksmusik kultivierten. Balantschiwades tut ebenfalls viel hierfür und greift bereits ganz bewußt in das Kulturmoment der russischen Oper der Gegenwart ein, die zunächst auch unter dem Eindruck der ersten Revolutionsverwirrung gestanden hat, bis im Jahre 1916 die „Elektra“ von Strauß und die „Nachtigall“ von Strawinsky den Vorzug der ästhetisierenden oberen Schichten im weiten russischen Reiche erhielt. So weckte die Nachrevolution natürlich für die Oper in Rußland ein Publikum, das sich sehr bald in Gruppen gliederte und das man am besten wohl als die Leningrader und Moskauer Gruppe bezeichnen dürfte.

Das Leningrader Operntheater nahm bekannterweise zuerst den Kurs für die neue Musik auf. Es gab den Szenen des klassischen Balletts die stimmungsvollen Inszenierungen und ging auf diesen neuen Wegen unter Opfern, die absolut nicht leicht gewesen sein mögen, ungeachtet jeglicher Tradition, aus Liebe zur breiten Masse, schließlich sogar soweit, daß Opern wie „Der ferne Klang“ von Schreker, die „Salome“ von Strauß, „Die Liebe zu den drei Orangen“ von Prokofjeff und „Der Sprung über den Schatten“ von Krenek nur nach und nach wieder an festen Boden gewinnen konnten.

Umso mehr spielte man in Moskau „Carmen“, „Lohengrin“ und „Faust“. Man versuchte hier allerdings, dem Libretto dieser Werke neue bühnentechnische Momente hinzuzufügen. Da man hierbei aber sehr bald logische Unkonsequenzen beobachten mußte, so gab man diese Versuche wieder auf und führte damit die Moskauer Oper in ihre bis zur Stunde gebliebene konservative Richtung zurück. Eines hat Moskau und Leningrad in der Pflege der Oper gemeinsam. Beide Stätten haben der Sang- und Klangfülle des Opernchors eine starke Schulung zukommen lassen und bewußt farbenprächtige, üppige Inszenierungen geschaffen, um durch sie Auge und Ohr harmonisch einzustellen zu einer Aufnahme in die Geschlossenheit der Sinne. Typisch geworden sind hierfür der hochtalentierte Losski, der in bühnentechnischer Kraft und Kultur arbeitende F. Fjodorowski, I. Rabinowitsch und in orchestraler Kunst Suks, Pasowski, Golowanow und Awranek.

Der „Opernstudios“ muß insofern besonders gedacht werden, als man in den „Studios“ versuchte, der Oper der Gegenwart die Grundlagen des modernen Realismus hinzuzufügen. Dies glückte am vorteilhaftesten im „Nemirowitsch-Dantschenko-Studio“, das ebenso wie das „Stanislawski-Studio“ allen Ehrgeiz dafür einsetzte, „Wort, Rhythmus und Bewegung mit dem tatsächlichen schöpferischen Erleben der Handlung in engen Einklang zu bringen.“

Die russische Oper ist natürlich ein Kapitel für sich. Sie mußte hier aber gestreift werden, um nicht eine Lückenhaftigkeit in der Musikbeurteilung des gegenwärtigen Rußlands entstehen zu lassen. Wichtig wird nun noch ein Blick auf die Musikwissenschaft in der Union.

Die russische Musikwissenschaft ist vollends eine Erscheinung der neueren Zeit. Sie ist nach der Revolution gleichsam aus dem Nichts hervorgegangen und weist drei beachtliche Forschungsorganisationen auf; die „Abteilung für Musikgeschichte und Musiktheorie des Instituts für Kunstgeschichte“ in Leningrad, das „Staatsinstitut für Musikwissenschaften“ in Moskau und die „Musikalische Abteilung der Staatsakademie der Schönen Kunst“, ebenfalls in Moskau. Alle drei Institute fördern die wissenschaftliche Ausbildung herangereifter Musiker in musikgeschichtlicher, ethnologischer und methodologischer Richtung. Sie befassen sich aber auch mit der Erarbeitung musikhistorischer Werke, die insonderheit die Entwicklung der russischen Musik beleuchten und analysieren. Sie haben selbst schon experimentelle Arbeiten auf dem Gebiete der Musiktechnik und Akustik Männer von Wissenschaft arbeiten lassen wie Awramow und Kowalenko, indessen Werke für die Systematisierung der musiktheoretischen Kenntnisse von Jaworski und anderen erschienen sind. Orientalische Volksliedsammlungen aber verdankt die Union Paschaloff (russisch), Satajewitsch (kirgisisch) und Uspenki (turkmenisch).

Im Aufstiege mit der russischen Musikwissenschaft hat auch das musikalisch gerichtete Buch gleichen Schritt gehalten. Es umschließt im wesentlichen Biographien bedeutender Komponisten und Sammelwerke über Theorie und Akustik.

So steht Rußlands Musikleben im zweiten Dezennium seiner jungen Republik auf dem Wege des kulturellen Aufbauwillens, den Land und Volk nicht in der Abgeschlossenheit nach dem Westen, nicht in der Informierung zum fernsten Osten, sondern in der fühlbaren Anlehnung an die westeuropäische Kraft zu erreichen Gelegenheit nimmt, um einmal als das Endziel seiner Revolution „die Organisation einer neuen sozialistischen Gesellschaft“ störungslos finden und vermitteln zu können. Kunst und Musik sind Boten hierzu.

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

Edmund Meisel (Berlin)

ERFAHRUNGEN BEI DER MUSIKALISCHEN ARBEIT AM TONFILM

1.

Niemand kann heute mehr ernsthaft die ungeheure Umwälzung bezweifeln, die der Tonfilm für das gesamte Kunstleben bedeutet; seine Auswirkungen erstrecken sich vom Film über das Theater in jeglicher Form bis zum Konzert hin. Die technischen Möglichkeiten sind ungeheuerlich und erst in verschwindend kleinem Maße ausgenutzt. — Meine allererste praktische Tonfilmarbeit vor 1½ Jahren in den deutschen Triergon-Ateliers gab mir bereits eine Vorstellung davon, wie bedeutungsvoll für die künstlerische Qualität der Gesamtleistung die durch den Tonfilm bedingte Zusammenarbeit von Regisseur,

Ingenieuren, Produktionsleiter und Musiker werden mußte. Leider war aus wirtschaftlichen Gründen nicht so viel Zeit zum Experimentieren vorhanden, wie ich mir gewünscht hätte. Diese Gelegenheit wurde mir dafür in England in den letzten 15 Monaten umso ausgiebiger geboten. In täglicher Zusammenarbeit mit den Tontechnikern probierte ich alle möglichen Kombinationen aus.

Etwa: dasselbe Stück mehrfach in verschiedener Instrumentation aufzunehmen, ferner in veränderter Placierung der Instrumente um das Mikrophon – Dialogaufnahmen mit durchweg begleitender oder nur die Gesprächspausen füllender oder einzelne Worte unterstreichender Musik. Farbenmusikversuch: zu einer Szene Gefängniszelle, in die durch allmähliches Öffnen der Tür mehr und mehr Licht hereinfällt, heller und immer mehr heller wirkende Musik exakt im Rhythmus der aufgehenden Tür – Ausprobierung selten verwandter Instrumente zu Geräuscheffekten (z. B. Harpsichord, Vibraphon) – Durchführung einzelner Instrumente als Begleitung entsprechender Charaktere im Dialog, z. B.: ein alter Misanthrop fährt wütend auf seine junge Sekretärin los . . . cholerisch abgehackte Figurationen als forte Posaunensolo gestopft. Die zaghafte Antwort des verschüchterten Mädchens . . . piano legato Oboe-Solo. Der nachpolternde Zorn des Alten . . . Quakdämpfergequassele der Posaune, diminuendo übergehend in das Klappern der Schreibmaschine, wohin das Mädchen sich mit pizzicati-Schrittchen geflüchtet hat. Schwerfällig erhebt sich der Alte, um ihr nachzugehen . . . mit jeder seiner Bewegungen geht ein dicker Ton mit: Sitzend . . . erster Ton. Den Arm, dem Mädchen nachblickend, auf den Tisch legend . . . zweiter Ton. Aufstehen . . . dritter Ton. Mit der Faust auf den Tisch schlagend . . . vierter Ton, – die Töne immer gesteigert! – Tonmontage in Synchronisation mit dem Bild . . . Aneinanderschneiden von Bild und Ton verschiedener einzelner Instrumente unter instruktiver Deutlichmachung der Griffe, mehrere Instrumente, immer mehr, bis zum Tutti ganzes Orchester! – Heranziehung menschlicher Stimmen ohne Text zur Untermalung von Stimmungsbildern, die Gemütszustände versinnbildlichend usw.

Außerordentlich amüsant wirkte übrigens auf die Zuhörer das Lachen eines korpulenten Mannes, das mit Fagott-Staccato begleitet war.

2.

Soweit Möglichkeiten des Tonfilms, aber schon gibt es in den englischsprechenden Ländern neben dem Farbfilm die sogenannte „Wide Screen“, die die Leinwand zur regelrechten Bühne vergrößert, und neben der Television wird das nächste der stereoskopische Film sein. – Die Leinwand wird zur Bühne, die durch die Luft in jedes Privathaus übertragen werden kann! Es sieht durchaus so aus, als ob diese Kunstform die einzige werden wird, zum mindesten wird niemand mehr in ein Provinztheater hineingehen wollen, wenn er durch Television die erstklassigsten Aufführungen aus der Hauptstadt übertragen sehen und hören kann.

Für den Musiker jedenfalls ergibt sich die dringende Notwendigkeit, sich in der akustischen Technik zu vervollkommnen, – der genauen Kenntnis des Mikrophons und der seit kurzem zur Verwendung gelangenden Tonkameras, der verschiedenen Tonaufzeichnungen und der Druckverfahren in den Kopieranstalten, – sowie dramaturgischer Qualitäten, für die Mitarbeit am Tonfilmmanuskript.

Frank Warschauer (Berlin)

TONFILM IN FRANKREICH

Die Situation des stummen Films ist in Frankreich etwas anders, als in den übrigen europäischen Ländern und in Amerika; sie ist dadurch charakterisiert, daß eine Gruppe von jungen Künstlern sich mit Erfolg im Gegensatz zu dem Massengeschmack gesetzt hat und mit ihren durch keine Kompromißhaltung zerstörten Ideen zu einer immerhin beträchtlichen Wirksamkeit gelangt ist. Die französische Film „Avantgarde“ verfügt über mehrere Kinos in Paris, in denen beständig ihre Filme gespielt werden. Zu ihr gehören René Clair, dessen geistreichen „Entreacte“ und „Florentiner Hut“ man in Deutschland gesehen hat, der Südamerikaner Cavalcanti, Regisseur unter anderem des charmant verfilmten Couplets „Petite Lili“, Jean Renoir, ein Sohn des Malers, der berühmte Photograph Man Ray und andere. Es wäre naheliegend anzunehmen, daß der Tonfilm ein Weitergreifen ihrer geistigen Haltung, die Einbeziehung der Kreise von jüngeren Musikern, die ihnen nahestehen, gebracht hätte; vorläufig ist indessen davon wenig zu spüren. Nur René Clair hat einen, freilich sehr geistreichen Tonfilm inszeniert: „sous les toits de Paris“. Von Milhaud kennt man die Tonfilmfassung von „Petite Lili“, die im vorigen Jahre in Baden-Baden gezeigt wurde und seine synchronisierten Begleitmusiken. Und doch dürfte gerade hier eine Zukunft des französischen Tonfilms liegen, aber es geht dort offenbar alles langsamer als bei uns. Immerhin ist offenbar eine latente Aktivität vorhanden, wie zum Beispiel der allerdings mißglückte Versuch zeigt, mit dem Potemkinregisseur Eisenstein zu einer Zusammenarbeit zu gelangen.

Im allgemeinen tritt bei den bisher gezeigten und in Arbeit befindlichen Tonfilmen das musikalische Element weit zurück hinter der Sprechwiedergabe. Kenner der Verhältnisse prophezeien gerade auf diesem Gebiet dem französischen Tonfilm eine große Zukunft, nicht nur wegen der besonders ausgeprägten Eignung der Sprache zur Mikrophonaufnahme, vor allem wegen des allgemein verbreiteten improvisatorischen Talentes, das mühelos Gestik, Mimik und Sprachausdruck verbindet. In dieser Beziehung bemerkenswert soll der Film „La route est belle“ gewesen sein, im Gegensatz zu den „Drei Masken“, in denen ältester Theaterkitsch aufgewärmt wurde. Es liegt im übrigen im Wesen der ganzen Entwicklung, daß sonst wesentliche Unterschiede zu dem Charakter des europäischen Tonfilmprogramms nicht zu finden sind, umso weniger, als viele Tonfilme von vorneherein in mehreren Sprachen gedreht werden, ein Verfahren, das trotz seiner technischen Schwierigkeiten und der künstlerischen Bedenklichkeit zu praktisch ist, um unangewendet zu bleiben. Ein großer Erfolg war in Paris „Die Nacht gehört uns“ in der französischen Fassung. Gegenwärtig entsteht eine Tonfilmvariante eines Metropolis-Themas, freilich auf besserem Niveau, denn Abel Gance führt dabei Regie, der Regisseur des großen Napoleon-Films, der in Absicht und Können immerhin wesentlich über Fritz Lang steht. Der Film heißt „La fin du monde“, teilweise hat an ihm Walter Ruttmann mitgearbeitet. Der unglückselige Einfall, Opern zu Tonfilmen zu verarbeiten, taucht natürlich auch in Frankreich auf; es geschieht gegenwärtig mit der Bizetschen „Arlésienne“, was noch relativ wenig bedenklich wäre, wenn wenigstens ein Hauptakteur stummer und tönender Filme hinzugezogen würde: die Landschaft in ihrer natürlichen Schönheit; aber es geschieht nicht, sie wird im Atelier nachgebaut.

MUSIKLEBEN

Hanns Gutman (Berlin)

ZEITSCHAU

Es wäre an der Zeit, einmal gründlich aufzuräumen in dem Chaos der Schlagworte, die mit stets wachsender Geltung und immer sinkender Bedeutung die Kunst nicht weniger verseuchen als das öffentliche Leben. Keineswegs ist damit eine Abschaffung der Schlagworte gemeint. Solange es dem menschlichen Geist eigentümlich bleiben wird, daß er nur in ordnenden Kategorien denken kann, solange wird auch das Schlagwort als ein Mittel der kürzesten Verständigung seine Notwendigkeit haben. Aber wo es jeglichen Sinnes entblößt ist, wo es nicht nur durch zu häufige und falsche Anwendung abgegriffen und verwaschen erscheint, sondern überhaupt keinen Inhalt mehr deckt, dort wird das Schlagwort zu einer ernsthaften Gefahr des geistigen Lebens. Diese Sorte von Schlagworten, die eine Synthese aus Trägheit und Unwissenheit darstellen, gilt es, einer harten Revision zu unterziehen, zumal sie ja nicht einmal die einzig wichtige Aufgabe eines Schlagwortes mehr erfüllen: die der Eindeutigkeit.

Wir Musiker werden von dieser unheilvollen Inflation der Schlagworte mit besonderer Heftigkeit betroffen. Das mag ein Überbleibsel aus jener Periode der Neuen Musik sein, da jede neue Komposition eine neue Richtung inaugurierte, die dann prompt einen eigenen Namen sich anmaßte. Aber diese Periode liegt zurück – was manche Leute anscheinend noch immer nicht erfahren haben –, und es ist geboten, endlich auch ihre Begleiterscheinungen zu liquidieren. Oder mindestens: sie richtig zu stellen. So etwa das Schlagwort „atonal", dessen Mißbrauch geradezu groteske Formen angenommen hat. Es ist bekannt, daß dieses Wörtchen längst aufgehört hat, ein terminus technicus zu sein, und vielmehr in den Schimpfwörterschatz der deutschen Sprache eingegangen ist. Typischer Fall eines Schlagwortes, das ursprünglich ein fest umrissener, sachlich hergeleiteter Begriff war und heute zu einer vagen Bezeichnung depraviert ist, die sich unterschiedslos auf die unterschiedensten Dinge anwenden läßt, weil sie nämlich in Wahrheit gar nichts mehr aussagt. Atonale Musik – das hieß einmal: eine Musik, die sich von den Regeln der tonalen Harmonik gelöst hat. Atonale Musik – das heißt heute: jede Musik, die von bestimmten Autoren stammt, die einem gewissen Klangstil zugehört (was nicht das mindeste mit dem Problem der Atonalität zu tun hat). Ein dem Materialbefund entnommener Begriff ist so tief abgesunken, daß die wenigsten unter denen, die ihn anwenden, mehr auf diesen Befund Bezug nehmen. Man sagt: atonale Musik, so wie man eine zeitlang „moderne Musik" sagte, ohne zu bemerken, daß diese Begriffe sich nicht einmal zeitlich mehr decken. Für viele Kritiker ist der Gehalt an Atonalität, den sie ganz willkürlich festsetzen, zum Gradmesser der Mißliebigkeit geworden. Sie scheinen nicht erfaßt zu haben, daß beispielshalber die Polytonalität eine Abart der Tonalität, nicht aber eine Untergattung der Atonalität ist. Ja, mehr noch, man kann sagen, daß – von den Kompositionen im strengen 12-Ton-System abgesehen – heute nahezu in ganz Europa das Phänomen der Atonalität keine Aktualität mehr hat. Aber

das brauchen diejenigen, die so aufgeregt mit dem bequemen Terminus herumfuchteln, natürlich nicht zu wissen. Sie werden vermutlich fortfahren, atonal alles das zu nennen, was sie anderweitig nicht unterbringen können. Und das ist nicht wenig.

* * *

Der Substanzschwund der theatralischen Produktion ist an dieser Stelle öfter schon aufgezeigt worden. Er hat, mit anhebendem Sommer, noch weitere Fortschritte gemacht. Wie etwa in Unruhs Komödie „Phäa", dank den Zauberkünsten Reinhardts, vier Stunden mitreißenden Theaters aus dem puren Nichts gezaubert werden, das ist nicht so sehr ein Beweis für die Kunst dieses großen Regisseurs, sondern ein bedenklicher Hinweis darauf, daß immer mehr, und in Berlin zumal, die Aufmachung anstelle der Substanz hingenommen wird. Alles Atrappe, garantiert kein Inhalt. Nun ist zwar leicht zu erraten, daß in dieser von Reinhardts Einfällen und der Spielphantasie seiner prachtvollen Schauspieler angetriebenen Aufführung von den Absichten Unruhs nicht allzu viel übrig geblieben ist, was man unter sotanen Umständen ein Glück nennen muß, denn die einzige Unruhische Figur, der Dichter in dieser „Phäa" ist so schlechtweg unerträglich, daß man sich ein ganzes Stück in diesem Geist nicht vorstellen möchte – aber ob der Ersatz des Schauspiels durch den Schauspieler auf die Dauer dem Theater bekömmlich sein kann, das muß, obwohl es schon so oft gefragt worden ist, immer wieder gefragt werden. Aber freilich hilft das Fragen wenig, weil ja die Antwort nicht bei uns steht.

Jahrelang waren die kleinen, von Kopf bis Fuß auf Hiebe eingestellten Kammerrevueen Schiffers und Holländers eine Zuflucht der Frechheit und des Witzes. Auch das hat jetzt ein Ende. Schiffer kann gewiß noch immer Chansons schreiben, aber er hat die Giftfeder mit der Goldfeder vertauscht. Er bietet in seinem jüngsten Opus „Ich tanze um die Welt mit Dir", zumal im zweiten Teil, seinem Publikum eine solche Anhäufung von Schwachsinnigkeiten, daß man mehr noch als seinen Mut die Langmut eines Publikums bewundern muß, das sich dies gefallen läßt. Was den Autoren an Witz abgeht, sollen, wieder einmal, Spieler von Rang ersetzen. Die großartig pointierende Lion (die sogar zwei amüsante Chansons hat), Carola Neher, die bei Weill so bezwingend war und sich hier mit dem lustigen Refrain von der „alten Sinnlichkeit" begnügen muß, zu dem nur leider das Couplet abhanden gekommen ist; die Valetti, der von Piscator entlehnte Busch –: sie alle sollen dem Zuschauer verbergen, was da oben vorgeht. Nämlich garnichts. Schade, daß auch diese beiden munteren Revolutionäre der Berliner Kleinkunst der Peitsche des Kassenrapportes gehorchen. Auch sie machen die typische Bewegung dieser Zeit –: sie kuschen.

Heinrich Strobel (Berlin)

DER A. D. M. V. IN KÖNIGSBERG

1.

Die Abhaltung des sechzigsten deutschen Tonkünstlerfestes an einem so entlegenen Ort wie Königsberg war durch die kulturpolitische Situation des vom Reich abgeschnittenen deutschen Ostens gerechtfertigt. Königsberg entfaltet seit einigen Jahren eine starke

musikalische Aktivität, die durch die Namen Hans Schüler, Werner Ladwig und Hermann Scherchen gekennzeichnet ist. Scherchen schuf sich im Rundfunkorchester der Orag einen Klangkörper von außergewöhnlicher Disziplin und Zuverlässigkeit. Die Königsberger Oper versucht mit Erfolg, neue Werke in einer äußerst konservativen Atmosphäre durchzusetzen. Mit einer überaus klaren und modern-einfachen Aufführung des „Wozzeck" von Alban Berg bezeugte sie ihre künstlerische Leistungsfähigkeit.

„Wozzeck" auf einem Tonkünstlerfest, vier Jahre nach der sensationellen Uraufführung – diese Tatsache ist charakteristisch für die Haltung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Er kommt seit Jahren immer zu spät. Er glaubt das Junge und Neue zu fördern. Aber in Wahrheit spielen sich die entscheidenden Ereignisse der deutschen Musik in den Nachkriegsjahren längst nicht mehr auf Tonkünstlerfesten ab. Der A. D. M. V. stellte keinen von den jungen Musikern heraus, die inzwischen zur Führung gelangten.

Vor dem Krieg, zur Zeit von Strauss, Mahler und Reger, in einer gesicherten wirtschaftlichen Situation hatten diese festlichen Veranstaltungen einen Sinn. Die Gipfelwerke der damaligen Produktion wurden aufgeführt. Man hatte Zeit und Geld, Musikfeste zu feiern. Heute fehlt die einheitliche Geistesrichtung, die feste kulturelle Basis, auf der allein festliche Unternehmungen möglich sind. Aber der A. D. M. V. hängt immer noch an seinen alten Idealen. Deshalb erstarrte er. Deshalb ging er zurück. Einst der führende, alle Musiker umfassende Verband, zählt er heute kaum mehr tausend Mitglieder. Seine Feste haben keine Werbekraft. Er selbst findet nicht den Mut, sich auf die neue Situation umzustellen. Im vorigen Jahr veranstaltete er eine Opernwoche. Wo blieben die entscheidenden Werke? Der große Erfolg dieser Woche war – „Maschinist Hopkins". In Königsberg stellte man ein Werk heraus, das wieder den bereits absinkenden Typus der Requisiten-Zeitoper vertritt. Wie konnte der kluge, hellhörige Toch Lions „Fächer" komponieren, dieses theatralisch farblose Gemisch von chinesischem Märchen und „Jonny"? Er häuft eine Menge feinster musikalischer Arbeit auf diese Partitur, er schreibt (im ersten Akt) ein paar Szenen von lustspielhafter Grazie und Lebendigkeit. Aber dann verführt ihn der Stoff zu einer ernsthaften Liebesszene, die durch Brügmanns Regie peinlich auspointiert wurde, dann jazzt er eine halbe Stunde drauflos, ohne schlagerhafte Unbefangenheit zu erreichen. Natürlich hat er mit dieser Szene den meisten Erfolg (in Königsberg). Aber Toch soll sich nicht täuschen lassen. Seine Möglichkeiten liegen nicht bei der Effektoper. Er hätte das Zeug für eine musikalische Komödie. Die reizende Ouvertüre des „Fächer" weist den Weg.

Erneuerungsversuche im A. D. M. V. schlugen immer fehl. Man erinnert sich, wie Scherchen und Hindemith abgedrängt wurden. Die Beharrlichkeit siegte jedesmal. Jetzt fühlt man sich zu Konzessionen nach allen Seiten hin verpflichtet. Jetzt werden die Tonkünstlerfeste zu Zufluchtsstätten der Mittelmäßigkeit. Man hörte in Königsberg Werke, die in einer lokalen Atmosphäre durchaus Existenzberechtigung haben mögen, aber nie an eine so exponierte Stelle wie ein Musikfest gehören. Darüber hinaus erhebt sich die Frage: kann eine auf Konzertmusik eingestellte Veranstaltung heute überhaupt noch produktiv sein?

2.

Bei dieser allgemeinen Lage kann es sich nur darum handeln, aus dem Überflüssigen und Überlebten des Königsberger Programms die paar entwicklungsfähigen

Werke herauszulösen. Relativ stark war die jüngste Generation vertreten, die den Kampf um den neuen Stil nicht mehr selbst miterlebt hat und zu Verbindlichkeiten wieder mehr bereit ist. Wir wollen keine Starrheit. Wir werden uns stets der lebendigen Entwicklung anschließen und versuchen, von ihr aus die Erkenntnisse abzuleiten, statt durch literarische Doktrinen diese Entwicklung vorzuzeichnen. Aber vor einem muß gewarnt werden: vor der nivellierenden Tendenz, die sich heute überall bemerkbar macht, vor der Bequemlichkeit goldener Mittelwege, vor der Unterwerfung unter den „Geschmack" der Masse, der immer schlecht sein wird. Rundfunk und Schallplatte fördern diese Nivellierung in ungeahnter Weise. Ihr entgegenzutreten, ist die Pflicht des ernsten Musikers in dieser Zeit.

Ein paar junge Begabungen heben sich ab. Da ist der frische, draufgängerische Russe Lopatnikoff mit einer Sinfonie voll melodischer und rhythmischer Vitalität, wohl etwas dekorativ und äußerlich, aber Zeichen einer unbelasteten, echten Begabung. Da ist weiter Wolfgang Fortner mit einem Streichquartett, das weit unmittelbarer musiziert ist als das akademische „Fragment Maria". Fortner hat ein erstaunlich reifes Formgefühl. Die vier Sätze sind tadellos ausgewogen. Am besten der rhythmisch zupackende erste und die schwungvolle Schlußfuge, der eine spannende konzertante Introduktion vorausgeht. Weniger persönlich, aber unbedingt talentiert ist das Quartett des Kölners Klussmann. Von Erwin Schulhoff hörte man ein Bläserdivertimento, das alte und neue Formen mit heute gebräuchlichen Mitteln amüsant herausputzt.

Zwei Kammerkonzerte schlossen sich an den von Hindemith endgültig formulierten Typus an. Die Bratschenmusik von Paul Groß ist reinlich in der Haltung, aber dürftig in der Substanz und ohne polyphone Triebkraft. Wilhelm Maler schmilzt jazzhafte Elemente in die allzu geschmeidige Mehrstimmigkeit seines Concerto grosso ein. Die Ecksätze sind frisch hingesetzt. Aber der langsame Satz ist trocken wie bei Groß. Mit sparsamster Klangbesetzung arbeitet auch Conrad Beck in seiner Kantate „Tod des Oedipus", die sich gegen den Pomp einer konservativ anständigen Adventskantate des Königsberger Kritikers Besch und gegen die hypertrophe Maßlosigkeit von Oboussiers „Trilogia sacra" gut behauptete. In kleinen Formen wird die Geschichte vom Tod des antiken Königs erzählt – epischer Bericht, unterbrochen von knappen Chorsätzen und lyrischen Ariosi. Drei Soli, Chor, als instrumentales Fundament die konzertant behandelte Orgel, dazu, mit verblüffender Wirkung eingesetzt, ein paar Blechbläser und Pauken. Beck findet einen herben, schlichten Ausdruck, der die typisch romanische Deklamation melodisch rundet. „Oedipus" war das reifste unter den jungen Werken des Königsberger Festes.

Noch sind zwei Arbeiten zu nennen, die auf der romantischen Klangsubstanz beruhen und sich des farbenreichen großen Orchesters bedienen. Die Konzertarie „Der Wein" ist ein Nebenwerk von Alban Berg. Lyrisch betont (wie die Quartettsuite), melodisch ausschwingender als „Wozzeck", weich und spirituell. In der raffinierten Klanglichkeit dem aesthetischen Wortrausch Beaudelaires genau entsprechend. Wladimir Vogels „Sinfonia fugata" ist konstruktiv und polyphon gedacht, aber sie wirkt als unheimlich bohrende, wilde, verbissene Expression. Ein chaotisches Werk, überzeugender im heftig ansteigenden ersten Teil als in dem klanglich diffusen Choral und dem abrupten Schluß. Ein begabtes und persönliches Werk, aber zügellos und brutal.

Oskar Guttmann (Breslau)

WAS WIRD AUS DER BRESLAUER OPER?

1.

Während ich dieses schreibe, Anfang Mai, ist es immer noch völlig ungeklärt, ob die Oper in Breslau mit dem Ende der Spielzeit endgültig geschlossen oder ob sie vom Herbst ab überhaupt oder erheblich eingeschränkt weiter spielen wid.

Zugrunde liegen folgende Dinge:

Die Breslauer Oper brauchte bis 31. März 1930 Mk. 260 000. Der Etat der Stadt für 1929/1930 enthielt zwar den bisher gegebenen Zuschuß von Mk. 800 000. Aber die Stadtverordneten bewilligten plötzlich nur Mk. 680 000, so daß von Anfang der Saison an Mk. 120 000 fehlten. Dazu hatte sich im Laufe von 9 Monaten (April-Dezember 1929) ein weiteres Defizit von Mk. 140 000 angesammelt.

Nun erfolgte der seit langem vorbereitete Vorstoß der Feinde unserer Oper mit den immer wiederholten Argumenten: sie sei ein zeitfremder Luxus, eine Überflüssigkeit ohne jedes Interesse, ein überlebter kultureller Wert. Sie sei vorbei und erledigt.

Die Stadtvertretung, die in der Abneigung gegen die luxuriöse und teure Oper ziemlich einig war und einig ist, legte der Operngesellschaft m. b. H. den Konkurs nahe. Man hätte am 11. Januar 1930 schließen müssen. Ein letzter Versuch wurde von Vertretern der Stadt und Provinz bei der preußischen Regierung in Berlin gemacht.

Der Finanzminister erklärte schließlich dem Breslauer Oberbürgermeister, daß er zwar helfen wolle, aber nur unter der ausdrücklichen Bedingung, daß die Oper in Breslau am 30. Juni 1930 geschlossen werde. Sonst helfe er nicht. Der Oberbürgermeister schwieg dazu.

Der Kultusminister, damals noch Becker, bezeichnete die Oper als einen Luxus, den man sich nicht mehr leisten könne. Für einen Minister für Volksbildung und Kunst ein überraschender Standpunkt.

Breslau liegt politisch und kulturell an exponierter Stelle. Die sonst so ruhige, weil wirtschaftlich sehr gedrückte Bevölkerung dieser Provinzhauptstadt geriet allmählich nun doch in Bewegung. Man wurde sich plötzlich kultureller Verpflichtungen bewußt. Es gab Proteste über Proteste. Man äußerte sogar in öffentlicher Versammlung, an der Tausende teilnahmen – ein Universitätsprofessor der katholischen Theologie tat das in formvollendeter, geistvoller, kunstbegeisterter Rede, die wegen ihrer hohen ethischen und ästhetischen Anschauungen Aufsehen erregte, – man äußerte also, daß man weder in Frankreich auf die Idee kommen würde, die Oper in Straßburg i. E. zu schließen, noch in Warschau, die in Breslau, falls diese Stadt unglücklicherweise an Polen gefallen wäre. Aus kulturpolitischen Gründen müßten drei Opern erhalten werden: Saarbrücken, Königsberg i. / Pr. und Breslau.

Der preußische Staat hat sich eben entschlossen, die Hälfte des für eine Spielzeit notwendigen Betrages, also nur Mk. 150 000 für 1930/31 zu bewilligen, das Reich gibt Mk. 80 000, sodaß vorläufig immer noch Mk. 70 000 fehlen. Die Breslauer Oper scheint für eine Saison gerettet zu sein, falls man den Rest noch beschafft. Für eine Saison, das heißt irgend ein Künstler von Format kommt nicht nach Breslau; denn wer wird

sich auf ein Jahr verpflichten? Die Bildung eines Solistenensembles ist unmöglich, eine völlige Umorganisation, die hoffentlich keine Desorganisation ergibt, wird notwendig.

Preußen verlangt aber als Gegengabe das Zerschlagen der Schlesischen Philharmonie, des eben geschaffenen Orchesters von 120 Mann. Breslau wird mit Gewalt zur Bedeutungslosigkeit degradiert. Ein großes Orchester ist ebenso nötig wie eine Oper.

Bei dieser „Klärung" fragt man sich, ob es nicht besser gewesen wäre, alles zu zerschlagen, einmal reinen Tisch zu machen und ganz von vorn anzufangen mit den Voraussetzungen der neuen Musik und der neuen Kunst.

2.

Trotzdem arbeitet man unter dem Intendanten Dr. Hartmann, dem Nachfolger Turnaus, der ihm die Breslauer Oper künstlerisch als Trümmerhaufen hinterließ, fleißig weiter und versucht das Institut zu halten: sei es selbst mit einer Operette von Puccini; denn dessen lyrische Komödie „Die Schwalbe", die zur Uraufführung kam, ist kaum etwas anderes.

Puccini ist den Verfassern des „Dreimäderlhauses" aufgesessen, sie haben ihm das übliche Operettenklischee geliefert: erste Sängerin, erster Tenor, ein sentimentales Paar. Sie kann ihn nicht heiraten, weil ihre Vergangenheit (eine Traviata mit umgekehrtem Vorzeichen) dazwischen steht, er aber bricht zusammen. Das Land des Lächelns verwandelt sich in das Gefilde des Schluchzens. Daneben das Buffo-Paar. Adele, die Krone aller Kammermädchen, die auch hier die Robe ihrer Gnädigen auf einem Ball im zweiten Akt trägt (sie heißt Lisette), ihr Partner, ein französischer Dichter namens Prunier.

Die Musik, meint man, habe ein Puccini-Epigone geschrieben. Es gibt fettige Walzer, aber ohne die alte Glut, es gibt Explosionen des Blechs, aber ohne die alte brutale Geste, es gibt lyrische Schwelgereien, aber ohne den alten theatralischen Schmiß. Puccini sah sich historisch und ahmte sich nach. Es wurde ein blasses Negativ auf einem unmöglichen Hintergrunde.

Zum ersten Mal erklang in deutscher Sprache die Urfassung dieses oft umgearbeiteten Werkes. Die Aufführung war gut, und das Publikum raste vor Entzücken über diese Musik.

Um ein ganzes Jahr einmal mit wertvollen neuzeitlichen Werken durchzuhalten, ist kein Geld da. Man ist auf Puccini angewiesen, um das Opernhaus überhaupt offen zu halten. Werke, die die lebendigen Zeitgenossen angehen, können auf Jahre hinaus nicht mehr gegeben werden. Die Frage taucht ernsthaft auf: für wen und für was soll die Oper gerettet werden?

3.

„Die Schwalbe" war ein Erfolg beim Publikum. Man versuchte es weiter und brachte als Uraufführung „Schuld und Sühne", Oper von Arrigo Pedrollo.

Uraufführung in deutscher Sprache nach der italienischen in der Scala. Man revidiert bei dieser Gelegenheit seine Stellung zum Dostojewskischen Roman. Er ist uns ferner gerückt. Waren seine Probleme wirklich je die unsrigen? Ein Übermenschlein schwankt zwischen Egoismus und Altruismus, ein Hamletino und Orestulus, dessen Name „Raskolnikow" besagt, daß er der russischen Sekte der Raskolniken oder Abtrünnigen angehört. Eine Untersekte dieser Hauptsekte waren die „Selbstgeißler". Ein solcher ist

der Held des Dostojewskischen Romans. Er kasteit sich mit seinen Gedanken, er schweift aus in Selbstzerfaserung, ein psychologischer Monomane, ein geistiger Flagellant. Im Grunde eine russische, keine menschliche Angelegenheit.

Freilich hätte man Raskolnikow nicht gleich zum Operntenor machen sollen. Das tat der Italiener Forzano, der sich die dramatisch schlagkräftigsten Rosinen aus dem Roman heraussuchte und, pfeifend auf Psychologie, die Wirkung nahm, wo er sie fand. Heraus kommt das, was der Roman durchaus nicht ist: eine Liebesgeschichte in mehreren Duetten: „Schuld und Sühne oder der Mörder und die Dirne". Ein Effekt von vielen: unten Jahrmarktslärm mit fröhlichen Kindern, oben eine alte Wucherin, unten ein blinder Geiger, oben wird jemand totgeschlagen, der Geiger spielt allein weiter, die Gruppe des Volkes steht erstarrt vor der Leiche – Vorhang. Meyerbeer oder so ist das Leben. Auch Romantik wird bemüht, Stimmen hinter der Szene als Gewissensbisse und ähnliches zu versinnbildlichen. Schönberg macht das in der „glücklichen Hand" doch anders.

Der dritte Akt – in Sibirien – ist dazugedichtet. Er ist der beste, weil er unerschrocken „Oper" ist.

Die Musik, die Arrigo Pedrollo, ein am Anfang der Fünfzig stehender Italiener, zu dieser Oper gemacht hat, entspricht nicht dem, was uns in der Kunst gegenwärtig bewegt. Gewiß sind südliches und mitteleuropäisches Musikempfinden verschieden, doch nicht so, daß uns Großes und Elementares (Verdi zum Beispiel) nicht berührte. Aber diese Lyrik geht uns wenig an, und musikalischer Impressionismus kann eine würzende Beigabe sein, nicht ein Zweck und ein Ziel. Französisches und italienisches Romanentum, so oft liebenswert, stehen unserem Empfinden in der Mischung Pedrollo, grundiert von Puccini, völlig fern.

Szenisch war die Aufführung, in der Art Piscators eine bemerkenswerte Leistung Hartmanns, der Erfolg außergewöhnlich. Es ist eine Musik für die Masse, die sich nur durch Masse zwingen läßt. Der Musiker geht leer aus.

MELOSBERICHTE

Berliner Opernhausse im Juni

Für die „Kunstwochen" waren ein paar Opernpremièren aufgeschoben worden, die bereits während der Saison fällig waren. Die Städtische Oper brachte *„Alkestis"* und *„Opferung des Gefangenen"* von *Wellesz,* Kroll die beiden Monodramen von Schönberg, die Lindenoper Berlioz' „Trojaner" in einer textlichen Neufassung von Julius Kapp. Der Welleszabend kam mehrere Jahre zu spät. Der Versuch einer Erneuerung des kultischen Dramas mochte zur Zeit der Händelrenaissance Interesse erwecken. Heute ist „Alkestis" überlebt. Die geschmackvolle Arbeit eines denkenden, wissenschaftlichen Kopfes, substanziell ziemlich mager, ideell dem Wagnerschen Tondrama viel näherstehend als der Autor wahrscheinlich zugeben wird. Das Ballett „Opferung des Gefangenen" wirkt frischer, dank der mit Geschick nachgeahmten primitiven Tanz- und Liedmelodien. Musikalisch waren beide Stücke von *Denzler* leidlich gut studiert. Die Regie der „Alkestis" war indiskutabel. Keine mittlere Provinzbühne würde diesen ältesten Opernschlendrian heute noch dulden. An der mit mehr als zweieinhalb Millionen subventionierten Städtischen Oper ist er immer noch möglich. Im Ballett gab es wenigstens eine hervorstechende tänzerische Leistung: *Groke.* Zu beiden Stücken hatte Emil Preetorius schön gegliederte Bilder entworfen.

Mit der Aufführung der beiden Schönberg-Einakter *„Erwartung"* und *„Glückliche Hand"* wurde eine Ehrenschuld gegen den Komponisten eingelöst. Die Stücke selbst kann man heute nur noch unter dem Gesichtswinkel der historischen Entwicklung verstehen. Es sind expressionistische Visionen von ungreifbarer Phantastik, faszinierend in ihrer klanglichen Differenzierung und bei aller Überspanntheit doch von einer ganz eigenartigen Intensität des Ausdrucks. *Zemlinsky* und *Klemperer* hatten sich die Arbeit geteilt. Die enormen Schwierigkeiten waren restlos bewältigt. Dagegen löste *Schlemmer* die dekorativen Probleme der Werke nur annähernd. In den letzten Tagen der Spielzeit wurde auch *Hindemiths „Neues vom Tage"* wieder aufgenommen. Man hatte die „lustige Oper" unbegreiflicherweise nach der sommerlichen Uraufführung des vorigen Jahres liegen gelassen und die Arbeitskraft an weit weniger wichtige Aufgaben verschwendet. Die Diskrepanz zwischen dem oberflächlich dünnen Text und der in ihrer Stilkonsequenz wie in ihrer Arbeit gleich meisterhaften Musik fällt heute noch mehr auf. Aber gegen alle Bedenken setzt sich schließlich die Musik doch durch. Je öfter man sie hört, umso stärker wird man vom Reichtum und der Kunst dieser Partitur gefesselt. Die Aufführung ist im ganzen lockerer geworden. *Klemperer* musiziert leicht und frei, die Bühne hat mehr Farbe und Abwechslung als früher. Die Partie der Laura ist nun mit der prachtvoll singenden *Rose Pauly* besetzt. Hoffentlich hält man das Werk in der nächsten Spielzeit durch, in der endgültig über das Fortbestehen des Instituts entschieden werden wird.

Neue Oper bei Kroll – alte repräsentative Oper Unter den Linden. Die ursprünglich auf zwei Abende berechneten *„Trojaner"* von Berlioz hat Kapp sehr klug zusammengezogen. Es wird zwar immer ein Bruch bleiben zwischen der heroischen Handlung in Troja und der lyrischen in Karthago, zwischen dem auf Gluck und Spontoni eingestellten ersten Teil und der fast mozartischen Kantabilität des zweiten. Aber wenn die Oper überhaupt für die moderne Bühne gerettet werden soll, so kann es nur durch Herausschälung der wesentlichen Nummern geschehen. Die Sprünge der Handlung muß man in Kauf nehmen. Kapp hat sie übrigens so gut als möglich kachiert. Die Partitur ist, wie schon angedeutet, keineswegs fortschrittlich im Sinne der symphonischen Werke von Berlioz. Sie hält an der klassischen Tradition der französischen Oper fest. Es gibt feierliche Chöre und dramatisch strenge Arien. Im ersten Teil hat Kassandra ein bedeutendes Stück. Der Höhepunkt ist das Septett nach der Ankunft des Aeneas bei Dido und das anschließende Liebesduett – Musik von stärkster melodischer Inspiration und großartig im Aufbau. Im vierten Akt steht eine geschmeidige Ballettmusik, in der man den romantischen Orchestertechniker Berlioz am ehesten wiedererkennt. In der von *Blech* geleiteten Aufführung wurde sehr schön gesungen. *Frida Leider* als Dido – glänzend in Kraft und Fülle des Ausdrucks, *Roswaenge* als Aeneas – leuchtender als in irgendeiner früheren Rolle. Schwankend dagegen die Kassandra der *Branzell.*

Heinrich Strobel (Berlin).

Schweizerisches Tonkünstlerfest in Interlaken

Die einunddreißigste Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins fand diesmal in *Interlaken* statt; sie brachte Anregung mehr in geselliger als in künstlerischer Beziehung. Nach den verhältnismäßig größeren Festen von Luzern (1928) und Baden (1929) beschränkte man sich in diesem Jahr auf Kammermusik, wodurch die Werk-Auswahl noch mehr begrenzt wurde, als sie es naturgemäß in unserem kleinen Lande an sich schon ist; demokratischen Grundsätzen huldigend werden zudem Komponisten, die an den vorangegangenen Festen zwei- oder dreimal zu Wort gekommen sind, zugunsten anderer zurückgestellt. So war das diesjährige Programm kaum repräsentativ, auch nicht im Sinne des Wollens.

Unter den neun aufgeführten Werken standen zwei Instrumentaltrios im Vordergrund des Interesses. In dem 1926 über irische Volksmelodien geschriebenen Trio für Klavier, Violine und Violoncell von

Frank Martin (Genf) steht gleich wie in den am Genfer Musikfest aufgeführten „Rhythmes“ für Orchester das rhythmische Element in sehr betonter Weise im Zentrum der Gestaltung; wechselreiche Gegenüberstellung und Kombination verschiedener elementarer Rhythmen tritt an die Stelle melodischer und harmonischer „Entwicklungen“, – der erste Satz beispielsweise ist in terrassenförmiger Anlage als rhythmisches Accelerando gebaut, der zweite setzt zu einer Cellomelodie immer neue rhythmische Kontrapunkte. *Albert Moeschinger* (Bern) kam mit einem schon 1925 entstandenen, also verhältnismäßig frühen Werke zu Wort, einem Paul Hindemith gewidmeten Divertimento (Streichtrio) op. 10. Das gleich dem Martin'schen Trio in die schweizerische Nationalausgabe aufgenommene Stück zeigt innerhalb seiner fünf Sätzchen bemerkenswerte Ansätze zu straffer Durchformung, bleibt aber im Motivischen noch etwas unplastisch. Was im übrigen an instrumentaler Kammermusik geboten wurde, bewegte sich entweder auf dem dürren Boden schulmäßiger Bach-Imitation (Suite für Cello und Klavier von *Rudolf Moser*) oder in liebenswürdiger Unterhaltungsmusik (Tanzsuite für Flöte und Klavier von *Joseph Lauber* und Suite montagnarde pour violon et alto von *Emile de Ribaupierre*). Lieder von Ph. Nabholz und eine pseudomoderne Klaviersuite von A. F. Marescotti sind ohne Eigenwert. Dagegen lassen „Terzinen“ (Karl Stamm) für eine Altstimme und Kammerorchester von Max Zehnder trotz des noch recht ungestalteten, klangumwölkten Lyrismus Begabung vermuten.

Um der Veranstaltung mehr Gewicht zu geben, hat man noch *Othmar Schoecks* kürzlich uraufgeführte Hesse-Lieder für Sopran und Klavier aufs Programm gesetzt; neben dem vielen Unreifen bildeten diese subtilen, das Gedicht mit feinster Hellhörigkeit in absolute musikalische Form lösenden Gesänge (von Helene Fahrni und Fritz Brun interpretiert) den künstlerischen Höhepunkt der intimen Tagung.

Das nächstjährige schweizerische Tonkünstlerfest findet vom 2. – 4. Mai in Solothurn statt. *Willi Schuh (Zürich)*

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurz orientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern.

NEUE MUSIK

Paul Hindemith, Wir bauen eine Stadt (1930), Spiel für Kinder von Robert Seitz. Für Kinderstimmen mit Instrumenten (von 3 Violinen an ausführbar). *Schott, Mainz*

Ernst Toch, Das Wasser, Op. 53, Kantate nach Worten von Alfred Döblin, für Tenor, Bariton, Sprecher und Chor mit Flöte, Trompete, Violine, Celli, Kontrabaß und Schlagzeug. *Schott, Mainz*

Herrmann Reutter, Der neue Hiob, Op. 32, ein Lehrstück, Text von Robert Seitz, für gemischte oder Männerstimmen mit Klavier zu 4 Händen, Violinen und Violoncello (Bratschen und Kontrabässe ad lib.) *Schott, Mainz*

„Das neue Chorbuch“, herausgegeben von *Erich Katz.* Die neue Sammlung leichter 2-3stimmiger zeitgenössischer Chorwerke für Liebhaber, Singkreise und Schulen
enthaltend bisher unveröffentlichte Kompositionen von Hindemith, Toch, Strawinsky, Beck, Crusius, Doflein, Erpf, Fortner, P. Groß, Heiß, P. Heimann, H. Herrmann, Humpert, Kaminski, Katz, Knorr, Lendvai, Lothar, Maler, K. Marx, Orff, Pepping, Reichenbach, Rein, Reutter, Roeseling, Schroeder, Seiber, Slavenski, L. Weber, Willms, Ziegler, Zmigrod
- I/II Kirchengesänge und geistliche Lieder
- III/V Ernste Lieder und Gesänge
- VI/VII Tanz- und Scherzlieder
- VIII/IX Lieder der Zeit
- X Spiel- und Kinderlieder

Schott, Mainz

Josip Slavenski, Sechs Volkslieder für gemischten Chor a cappella, Hochzeitslied – Klagelied der Blinden – Scherzlied – Herbstnächte – Liebeslied – Spottlied (Deutscher Text von Herm. Roth) in: Schott's Sammlung zeitgenössischer Chöre. *Schott, Mainz*

Ernst Pepping, Kanonische Suite, in drei Chorälen für dreistimmigen Männerchor (1928). *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Ernst Krenek, Fiedellieder, für Gesang und Klavier, Op. 64, aus dem „Liederbuch dreier Freunde“ *Universal-Edition, Wien*

Walter Berten, Duo-Sonate für Geige und Bratsche *Filser, Augsburg*

Fritz Reuter, drei Stücke für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. Texte von Bert Brecht und Erich Kästner: Von der Freundlichkeit der Welt – Fantasie von übermorgen – Vom Brot und den Kindlein. *Fries, Leipzig*

R. Vaughan Williams, Sir John in love, Oper in vier Akten. *Oxford University Press, London*

Cyril Scott, Zoo-Tiere für Klavier (leicht): Der Elefant – Das Eichhörnchen – Der Bär – Der Affe – Die Schlange – Die Giraffe – Die Schildkröte – Das Nashorn. Mit Zeichnungen von W. Harania. *Schott, Mainz*

Gordon Jacob, String Quartett *Oxford University Press, London*

Paul Kadosa, Suite II – Bagatellen – Epigramme – Sonate II – Al Fresco; Einzelhefte, Kompositionen für Klavier (leicht bis mittelschwer) *Schott, Mainz*

Albert Moeschinger, Gottes Pfad ist uns geweitet (Stefan George). Vierst. gem. Chor a cappella in: Schott's Sammlung zeitgenössischer Chöre. *Schott, Mainz*

Rémy Leskowitz, Chopin-Rag, für Klavier *Zimmermann, Leipzig*

L. Mittmann, Jazzetüde für Klavier. *Zimmermann, Leipzig*

J. Engel, Zwei jüdische Ballettänze, h-moll und g-moll, für Klavier.
Musiksektion d. Staatsverlags Moskau u. Univ. Edit. Wien

R. Ehrmann, Scènes Champêtres et Enfantines für Klavier. Eté – Hiver – Printemps. (Einzelhefte)

Marcel Dupré, Deuxième Symphonie für Orgel

G. Franzesco Malipiero, Armenia, für Klavier und Violine. *Editions Maurice Senart, Paris*

Friedrich Mehler, Eine heitere Serenade für 2 Violinen, Viola und Cello Op. 11 – Der Mond scheint auf mein Lager Op. 12 für Gesang und Klavier – Ave Virgo Op. 13 – St. Nicolai Op. 14, Stimmungsbild von Gotland – Fünf gotländische Tänze für Klavier Op. 15 – Sonate für Violine und Klavier Op. 16. *Ad. Fürstner, Berlin*

Joachim Stutschewsky, Vier jüdische Tanzstücke, Klaviersolo. *Universal-Edition, Wien*

Hans Pless, Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, 1.) Gnade, 2.) Wanderung im Herbst, 3.) Regenwetterlied. *Kahnt, Leipzig*

Johann Pachelbel, Ausgewählte Orgelwerke für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Karl Matthaei. *Bärenreiterverlag, Kassel*

NEUAUSGABEN ALTER MUSIK

Fritz Jöde, Chorbuch für gleiche Stimmen Teil 5 und 6 in „Lose Blätter" der Musikantengilde. Nr. 196 bis 201. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Franz Schubert, Concerto a-moll, nach der Arpeggione-Sonate für Violoncello und Orchester frei bearbeitet und mit einer Kadenz versehen von Gaspar Cassadó. *Schott, Mainz*

Peter Cornelius, Stabat Mater, für gemischten Chor und Soli mit Begleitung des Orchesters (Klavierauszug) bearbeitet von Max Hasse.
– Das „Große Domine" für gemischten Chor, Tenorsolo und Orchester bearbeitet von Max Hasse (Klavierauszug) *Schott, Mainz*

Schweizer Sing- und Spielmusik herausgegeben von A. Stern und Dr. W. Schuh
– Heft 3: Ludwig Senfl, Weltliche Lieder
– Heft 4: 8 Alte Schweizer Lieder, von Stern
– Heft 5: do. von Stern
Hug & Co., Zürich

Weltliche Zwiegesänge, ausgewählte zweistimmige Liedsätze des sechzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von Fritz Piersig. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Eesti runoviisid (Estnische Runenmelodien) herausgegeben von Armas Launis. *Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus, Tartu*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Sigfrid Karg-Elert, Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung, die Polarität der naturgegebenen Ton- und Klangproportionen, ein Beitrag zu jeder Lehre von der Harmonik und musikalischen Akustik. *Rothe, Leipzig*

Friedrich Struwe, Erziehung durch Rhythmus in Musik und Leben. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Albrecht Thausing, Lage und Aufgaben der Gesangspädagogik. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Theodor Veidl, Der musikalische Humor bei Beethoven. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Ferruccio Bonavia, Verdi *Oxford University Press, London*

Zdislas Jachimecke, Frédéric Chopin et son Oeuvre *Librairie Delagrave, Paris*

Desider Böhm, Leitfaden der Musikgeschichte Ungarns. *Gebr. Scholtz, Budapest*

Kurt Taut, Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1929 erschienenen Bücher und Schriften über Musik mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen sowie der Dissertationen Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz, Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929. *C. F. Peters, Leipzig*

Catalogue of Oxford Music and Books on music *Oxford University Press, London*

Der Münchener Kritiker-Prozeß *Knorr & Hirth, München*

Deutsches Rundfunkschrifttum, Verzeichnis der im Monat Januar erschienenen Bücher und Zeitschriftenaufsätze mit kurzen Erläuterungen. *Reichsverlagsamt Berlin*

Der Tonfilm, Eine Gefahr für den Musikerberuf und für die Musikkultur, April 1930. *Verlag Deutscher Musikerverband, Berlin*

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

OPER UND KONZERT

Hindemiths Oper *„Neues vom Tage“* wurde vom Landestheater in Darmstadt als Gesamtgastspiel zweimal im Opernhaus in *Frankfurt/M.* mit großem Erfolg aufgeführt.

„Die Soldaten“, Oper von *Manfred Gurlitt* (nach dem Drama von Reinhold Lenz) wurde zur alleinigen Uraufführung für die Städtischen Theater *Düsseldorf* angenommen; die Premiere findet zu Anfang der kommenden Spielzeit statt.

Das Wiesbadener Staatstheater hat den Komponisten *Hugo Herrmann* beauftragt, das Schauspiel *„Vasantasena“* von Lion Feuchtwanger zu vertonen. Die Oper kommt an der Wiesbadener Bühne Ende Oktober zur Uraufführung.

Die Berliner Staatsoper *Unter den Linden* bringt als Uraufführung der neuen Saison die Oper *„Fremde Erde“* von *Karol Rathaus,* die schon für diese Spielzeit angesetzt war. Weiter hat Kleiber eine neue Oper von *Erwin Dressel*, *„Simplizius“* in Aussicht genommen.

Im Juli findet die Erstaufführung von Brecht-Weills *„Mahagonny“* in *Prag* statt.

Die *Tanzgruppe* des *Hessischen Landestheaters* veranstaltete in *Darmstadt* die Uraufführung der Tanzpantomime „Die Gestrandeten“ von Cläre Eckstein und die deutsche Uraufführung der Tanzpantomime *„Ein höherer Beamter“* von *Florent Schmitt.*

Eine *englische Musikwoche* fand vom 15. bis 17. Juli in Bad Homburg statt. Man gab ein Sinfonie- und ein Kammerkonzert mit modernen englischen Werken. Die Leitung hatte *Constant Lampert*, London. Als Pianistin wirkte *Harriet Cohen* mit.

Generalmusikdirektor Fritz Busch wird in Dresden die „Ballettsuite“ von *Hans Gál* zur Uraufführung bringen.

Das kürzlich erstmalig veröffentlichte Chorwerk *„Stabat mater“* von *Peter Cornelius* wird anläßlich der diesjährigen Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler in *Dresden* durch den Staatsopernchor unter Leitung von K. M. Pembaur aufgeführt werden.

Kurt von Wolfurt beendete kürzlich ein viersätziges Orchesterwerk *„Divertimento“*, dessen Uraufführung in den ersten Oktobertagen in Dresden unter Leitung von Generalmusikdirektor *Fritz Busch* ebenfalls auf dem Musikfest des Reichsverbandes erfolgen wird.

Die nächsten Aufführungen der 4. Sinfonie von *Max Trapp* finden in Berlin, Dresden, Hannover und Leipzig statt. Das Werk erscheint im Verlage von *Ernst Eulenburg*, Leipzig.

Nikolai Lopatnikoff hat ein zweites Klavierkonzert geschrieben, dessen Uraufführung in der nächsten Saison stattfindet.

Windspergers Requiem wird am 2. November unter Generalmusikdirektor Weisbach in Düsseldorf wiederholt und vom Rundfunk übertragen.

Leopold Stokowski hat *Kurt Weills „Lindberghflug“* erworben und bringt ihn im Herbst in *Philadelphia* zur amerikanischen Erstaufführung.

PERSONALNACHRICHTEN

Hans Wilhelm Steinberg, der Leiter der Frankfurter Oper, wurde für zwölf Abende mit dem Leningrader Philharmonischen Orchester nach *Baku* verpflichtet.

Hermann von Schmeidel, seit 1925 Leiter der Orchesterschule und der Dirigenten- und Chorklassen an *Dr. Hochs Konservatorium* zu *Frankfurt a. M.*, wurde ab Herbst 1930 mit der Leitung des Cäcilien-Vereins, vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein in Frankfurt a. M., betraut.

Da der von *Georg Sebastian* beantragte mehrmonatige Urlaub zur Absolvierung seiner europäischen Operngastspiele und Konzerte nicht genehmigt werden konnte, ist nach gegenseitiger Vereinbarung von der Erneuerung seines Vertrages mit der *Berliner Städt. Oper* Abstand genommen worden.

Hans Esdras Mutzenbecher vom Landestheater in Karlsruhe wurde an die Nationaloper in *Helsingfors* berufen.

Gerhard Schwarz, der Organist der Neuen Kirche am Gendarmenmarkt in Berlin erhielt die Berufung als Leiter der *Ev. Schule für Volksmusik* und der damit verbundenen Berliner Kirchenmusikschule in der Nachfolge von *Fritz Reusch.*

Dr. Wilhelm Heinitz, Hamburg, wurde zum wissenschaftlichen Rat ernannt und hat sich an der *Universität Hamburg* für Musik der Primitiven *habilitiert.* Es ist damit der erste Dozent, dessen Habilitation sich innerhalb der hamburgischen Universität auf ein musikwissenschaftliches Fach bezieht.

Das *Berliner Streichquartett* (Ortenberg, Feinland, Blumberg, Nowogrudsky) konzertierte in der ersten Saison seines Bestehens u. a. in Ortsgruppen der I. G. N. M. in *Berlin* und *Frankfurt a. M.* und brachte u. a. folgende Werke zur Aufführung: Quartette von Wiener, Pepping, Zillig, Wohlfart (Uraufführungen), sowie von Vogel, Weill, Butting, Marx. Duos von Eisler, Bachrich und Honegger. Die Vereinigung spielte auf dem Musikfest in Königsberg das Quartett von *Wolfgang Fortner* als Uraufführung.

Die *Wiener Philharmoniker* haben eine Einladung erhalten, in der nächsten Saison in Paris, Brüssel, Monte Carlo, Amsterdam und Genf unter *Clemens Krauß* zu konzertieren.

Frieder Weißmann wurde eingeladen, während der Ausstellung zur belgischen Jahrhundertfeier in *Antwerpen* ein Orchesterkonzert zu dirigieren. Weißmann ist der einzige deutsche Gastdirigent dieser Veranstaltung. Er wird der Einladung Folge leisten.

Yvonne Georgi und *Harald Kreutzberg* haben mit Generalintendant Tietjen einen Vertrag geschlossen, wonach sie im nächsten Frühjahr im Opernhaus Unter den Linden einen großen Ballett-Abend einstudieren werden. Der Amerika-Vertrag der beiden Künstler wurde auf drei weitere Jahre verlängert.

PÄDAGOGIK UND ORGANISATION

Der *Zusammenschluß* der *Musikautoren-Verbände* ist nun endgültig gesichert. Die Hauptversammlung der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* hat sich mit den bisher geführten Verhandlungen einverstanden erklärt, wonach die Genossenschaft deutscher Tonsetzer in Gemeinschaft mit der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema) und der österreichischen „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musik-Verleger" (A. K. M.) einen Zentralverband zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte für Deutschland (Musikschutzverband) gegründet. Da Richard Strauß das Vorgehen der G. D. T. nicht billigte, legte er den Vorsitz nieder. Als neuer Vorsitzender wurde *Max von Schillings* gewählt.

In *Freiburg i. Br.* wurde die Errichtung eines *„Musikseminars der Stadt Freiburg"* durchgeführt. Das neue Institut, das mit staatlichen Mitteln eingerichtet und von der Stadt Freiburg laufend finanziert werden wird, dient in erster Hinsicht der Ausbildung von Musiklehrern, speziell der Vorbereitung auf die staatlichen Musiklehrerprüfungen. Es ist dies das erste Institut dieser Art, das als selbständiges Seminar, unabhängig von einem Konservatorium, in dieser Weise die verständnisvolle Förderung durch Staat und Stadt findet. Diese spezielle Einstellung des Instituts entspricht dem besonderen Charakter der als Studienstadt viel besuchten süddeutschen Universitätsstadt. Dem Seminar ist zugleich in dieser neuen Organisationsform die Möglichkeit gegeben, sich auf gänzlich unbelastete Weise den neuen allgemeinen und spezialen Forderungen der gegenwärtigen musikpädagogischen Bewegung einzupassen, was auch im Lehrplan des Instituts zum Ausdruck kommt.

Die Hauptlehrer und Gesellschafter des Seminars sind: *Dr. Erich Doflein,* Organist *Ernst Kaller* und *Dr. Erich Katz.* Angegliedert sind dem Seminar eine Meisterklasse für Klavier und Komposition unter der Leitung des Komponisten *Julius Weismann*, der ebenfalls als Gesellschafter an der Anstalt beteiligt ist, und eine Orgelklasse unter der Leitung des aus der Schule Karl Straubes hervorgegangenen Organisten Ernst Kaller; ferner Kurse für Kammermusik (Otfried Nies) und Kinderkurse (Hanni Kaller). Die Leitung des Betriebes liegt in den Händen von Julius Weismann und Dr. Erich Doflein.

Der *Verband Deutscher Orchester-* und *Chorleiter* hat während des Königsberger Tonkünstlerfestes seine ordentliche Hauptversammlung abgehalten. Der neu gewählte Vorstand besteht aus den Herren *Carl Muck* (Vorsitzender), *Rudolf Kahn-Speyer* (geschäftsf. Vorsitzender), *Hermann Abendroth, Peter Raabe* und *Wilhelm Sieben* (Beisitzer).

Die Konzertdirektion *Herm. Wolff & Jules Sachs*, Berlin, und die *Westdeutsche Konzertdirektion,* Köln, haben sich soeben unter Wahrung der beiderseitigen Selbständigkeit und Beibehaltung ihres Wohnsitzes zu einer *Interessengemeinschaft* verbunden, die alle Gebiete ihrer Tätigkeit umfaßt. Die neue Arbeitsgemeinschaft vertritt fast alle bedeutenden Künstler der Welt.

*

Der Film *„Panzerkreuzer Potemkin"* wird mit der Originalmusik von *Edmund Meisel* demnächst als Tonfilm herauskommen. Gesang- und Sprechchöre unterstreichen die Massenszenen.

Der Verlag *Bote & Bock* in Berlin hat einen Preis von 10000 Mark für eine neue abendfüllende Oper ausgesetzt. In den Bedingungen heißt es, daß das neue Werk geeignet sein müsse, das zeitlos Charakteristische des deutschen Volkstums zu vermitteln. Dem Preisrichterkollegium gehören u. a. Generalintendant Tietjen, Generalmusikdirektor Clemens Krauß und Prof. Schünemann an.

AUSLAND

Frankreich:

In *Paris* wurde eine *Mozartgemeinde* gegründet, deren besonderes Ziel es ist, selten zu hörende Werke von Mozart mit einem eigens dafür zusammengestellten Orchester zur Aufführung zu bringen.

Das Theater *„Mont Parnasse"* in Paris eröffnet seine neue Spielzeit unter der Direktion *Gaston Baty* Anfang September mit der *„Dreigroschenoper"* von Brecht-Weill.

Holland:

In *Hoorn* wurde ein *Denkmal* für *Messchaert* eingeweiht. *Franziska Martienssen* hielt eine Ansprache im Namen der deutschen Schüler und Anhänger des großen Sängers.

Italien:

Mit der Leitung der *Mailänder Scala*, ist die Sekretärin des jüngst verstorbenen Direktors, Fräulein *Anita Colombo* betraut worden. Es ist dies das erste Mal, daß in Italien eine Frau eine Opernbühne leitet.

Karl Elmendorff von der Münchener Staatsoper wurde von der Direktion der Scala eingeladen, im Frühjahr 1931 zwei Ringzyklen zu leiten und den dort seit vierzig Jahren nicht mehr gegebenen „Fliegenden Holländer" neu einzustudieren.

Polen:

Nach polnischen Blättermeldungen wird sich die Oper in *Kattowitz*, die einen außerordentlich hohen Zuschuß von der Regierung erhält, erhebliche Abstriche im Etat gefallen lassen müssen. Teilweise fordert auch die Warschauer Presse, daß man das Institut völlig schließen und Kattowitz durch regelmäßige Gastvorstellungen künftig entschädigen solle.

Diesem Heft liegt bei:

Jahrgang II, Heft 1 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte“ der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin SO. 36.

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNG

Ein neuer Dauer-Bogenbezug für Streichinstrumente ist von Herrn Kammermusiker Fleischer, Mitglied der Dresdner Staatsoper, erfunden worden, der den Vorzug größter Dauerhaftigkeit mit den allerbesten tonlichen Eigenschaften verbindet. Es handelt sich um einen Bezug aus äußerst feinen, widerstandsfähigen und elastischen Drähten verschiedener Silberlegierungen. Man kann wohl sagen, daß dieser Bezug eine mindestens 10–20 mal so lange Lebensdauer besitzt als der bisher übliche Roßhaarbezug, wodurch dem Künstler das so lästige häufige Neubeziehen des Bogens mit all seinen unangenehmen Nebenerscheinungen (zu rauher und zu glatter Bezug) erspart wird. – Ganz besonders überlegen zeigt sich der neue Bezug dadurch, daß der Ton namentlich der tiefen umsponnenen Saiten und in besonderem Maße bei Cello und Bratsche viel größer, freier und strahlender wird. Der Bogenbezug, den die bekannte Dresdner Werkstadt Geigenbau Prof. F. J. Koch herstellt, ist bereits von einer großen Anzahl der prominentesten Künstler des In- und Auslandes gründlich geprüft und als ganz hervorragende Neuerung bezeichnet worden. Professor Marteau hat z. B. bereits alle Konzerte seiner letzten Auslandstournee ausschließlich mit diesen Bogen gespielt und schreibt über seine Erfahrungen: „Die Erfindung des neuen Bogenbezuges ist fabelhaft. Ich bin begeistert und habe alle Konzerte meiner Tournee damit gespielt.“

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Gesang

(Fortsetzung aus dem Mai-Juni-Heft)

Hermann Schey: *Stephan*

Maria Schleich-Baur: *Jüllig:* Gesänge mit Streichquartett

Claire Schliepe-Winzler: *Gretchaninoff; Knab; Pfitzner; Schönberg* (Hängende Gärten; Soli aus dem fis moll-Streichquartett); *Schreker; Rudi Stephan*

Ruth Schöbel: *Grosz:* op. 10; *Haas:* op. 54

Maria Schultz-Birch: *E. Erdmann; Schönberg; H. Tiessen*

Ida Schürmann-Herchet: *W. Böhme:* Der Heiland (Sopranpartie); *Haas; Knab; Messner*

Marg. Teschenmacher: *Toch:* Die chinesische Flöte

Inga Torshoff: *Fortner:* Marianische Antiphonen (Alt-Solo)

Theodora Versteegh: *Kodaly*

Berthe de Vigier: *Jessinghaus:* Marienlieder (mit Chor u. Kammerorchester); *Honegger:* König David (Solo)

Rose Walter: *Fortner:* Fragment Maria; *Haas:* Tag und Nacht; *Hindemith:* Die Serenaden; *Honegger:* König David; *Kaminski:* Magnificat; *Milhaud:* Catalogue de Fleurs; *Schönberg:* Solo im Streichquartett op. 10; *Strawinsky:* Chant du Pêcheur, Air du rossignol, 3 japanische Lieder, Pastorale; *Toch; Windsperger:* Lieder mit Klavier, „Fremder Sang"

Reinhold von Warlich: *Haas; Jarnach:* op 15

Irma Weile-Barkany: *Hindemith:* Marienleben; *Kodaly; Jarnach:* Lieder op. 15; *Stepan; Tiessen*

Rudolf Watzke: *Moussorgsky:* Lieder und Tänze des Todes

Colette Wyss: *Chausson; Debussy:* La demoiselle élue; L'enfant prodigue; *Duparc; de Falla; Fauré; Hindemith; Honegger:* Le roi David; *Kaminsky:* Magnificat; *Maurice; Ravel; Respighi; Strawinsky*

Chor

Häusermann'scher Privatchor: (Zürich; H. Dubs): Kaminski: „O Herre Gott"; „Der Mensch"; „Die Erde"; Volksliederbearbeitungen

Holle's Madrigalvereinigung (Hugo Holle): *Bartok:* Vier slovakische Volkslieder; *Butting:* Drei Chöre nach St. George; *Gal:* op. 27; *Haas:* Kanonische Motetten, Singmesse, Vesper; *Hugo Herrmann:* op. 27, 36, 44 u. 49; *Hindemith:* op. 33 u. op. 43[2]; *Krenek:* Jahreszeiten und op. 47; *Karl Marx:* Motette op 6; 2 Gesänge op 11; *Petyrek:* Drei frohe geistliche Lieder; *Rathaus:* op. 17; *Reutter:* Kantate vom Tode; *Schönberg:* Friede auf Erden; *Slavenski;* Gemischte Chöre und Frauenchöre; *Unger:* op. 30; *Webern:* op. 2; *Eimers:* Chormusik; *Hindemith:* Lieder für Singkreise

Melanchthon-Chor (Bochum; Erich Dörlemann): *Eimert:* Chormusik 1928; *Hindemith:* Lieder für Singkreise; *Kaminski:* Passion; *Lemacher:* Motette; *Pepping:* Choralmotetten; *Roeseling:* Passion

Sterk'scher Privatchor (Basel; Walter Sterk): *Haug:* Te Deum; *Jessinghaus:* Marienlieder; *Petyrek:* 3 frohe geistliche Lieder

Klavier

Grete Altstadt: *Delius:* Sonate fis-moll; *Hermann Henrich:* Klavier-Konzert

Paul Aron: *Bartók, de Falla, Hindemith, Honegger, Jarnach, Krenek, Poulenc, Schönberg, Strawinsky*

Claudio Arrau: *Strawinsky:* Klavierstücke

János Baranyi: *Debussy:* Préludes; *Prokofieff:* Praeludium, Marcia cinese; *Casella:* Kinderstücke; *Albeniz:* Navarra; *de Falla:* Farrucca, Feuertanz a. „Liebeszauber"; *Kodály:* Klaviermusik; *Mompou:* Kinderszenen; *Ravel:* Jeux d'eau; *Bartók:* Danza romena; *Kodaly:* Klavierstücke; *Dohnanyi:* Capriccio; *Toch, Honegger, Schulhoff*

Hellmuth Bärwald: *de Falla*

Marthe Bereiter: *Albeniz:* Seguedillas; *Bartok:* Allegro barbaro; *Kricka:* Lustige Stücke; *Petyrek:* Kinderstücke; *Toch:* Der Jongleur; *Palmgren:* Wiegenlied, Tanzhumoreske; *Ravel:* Sonatine; *Scrjabin:* Préludes et Etudes; *A. Tscherepnin:* Klavierkonzert F-dur

Robert Casadesus: *Albeniz:* Cordoba; *Debussy:* L'Isle Joyeuse; *Ravel:* Sonatine

Udo Dammert: *Casella:* Sonatine; *Schulhoff:* Sonate Nr. 2

Paul Emerich: *Bartók:* Sämtliche Klavierwerke; *Berg:* Sonate op 1, Kammerkonzert; *Busoni:* Elegien, Toccata, Klavierkonzert mit Chor; *Casella:* Partita; Scarlattiana; *Debussy:* Sämtliche Klavierwerke: *de Falla:* Konzert mit Kammerorchester; *Grosz:* Zweite Tanzsuite op. 20; *Hindemith:* Kammermusik Nr. 2, op. 36/1; *Korngold:* Sonate op. 2, E-dur; *Krenek:* Toccata und Chaconne op. 13, Konzert Fis dur op. 18; *Malipiero:* Omaggi; *Milhaud:* Trois Rag-Caprices, Cinq Etudes pour piano et orchestre; *Petyrek:* 6 groteske Klavierstücke; *Pfitzner:* Konzert op. 31; *Pisk:* Kleine Suite I, Große Suite II, 4 Klavierstücke op. 3, 6 Konzertstücke op. 7; *Prokofieff:* Suggestion diabolique op. 4/4, Toccata op. 11, Sonate IV op. 29, III. Concerto in c; *Ravel:* Gaspard de la nuit, 3 Sätze; *Respighi:* Tre Prelud, sopra melodie Gregoriano; Concerto in modo misolidio; *Rieti:* Poema Fiesolano; *Schönberg:* sämtliche Klavierwerke; *Strawinsky:* Piano-Rag-Music, Petruschka-Suite, 4 Etüden op. 7

Eduard Erdmann: *Hindemith:* Aus „Reihe kleiner Stücke"; *Toch:* Klavierkonzert; *Bartok:* I. Elegie, Suite op. 14; *Szymanowski:* Masques; *Debussy* D'un cahier d'esquisses, Fantasie für Klavier und Orchester, Préludes; *Nielsen:* Suite; *Busoni:* Fantasie contrapuntistica, Indianische Fantasie; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Kleine Klavierstücke op. 19; Klavierstücke op. 23, Suite; *Berg:* Sonate op. 1; *Hába:* Symphonische Phantasie für Klavier und Orchester op. 8; *Krenek:* Toccata und Chaconna op. 13, Kleine Suite op. 13a, 2 Suiten op. 26; II. Sonate op. 59, Klavierkonzert; *Schnabel:* Tanzsuite, Sonate; *Tiessen:* 3 Klavierstücke; *Petyrek:* Choral, Variationen und Sonatine; *Erdmann:* Klavierstücke op. 6, Klavierkonzert op. 15; *Jarnach:* Ballabile, Sarabande, Sonatine; *Scrjabin:* V. Sonate: *Vycpalek:* Cestou; *Willner:* Tanzweisen; *L. Beck:* Intermezzo und Rondo

Rock Ferris: *de Falla; Infante:* Gitanerias; *Korngold*

Victor v. Frankenberg: *de Falla*

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!

BAD PYRMONT

18. und 19. Juli 1930

Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik Sektion Deutschland E.V.

Unter Mitwirkung der:
Dresdner Philharmonie
(Kurorchest. Bad Pyrmont)
und des Chors der
Berliner Funkstunde

Festdirigent:
Walter Stöver

Dirigent der Chorwerke:
Max. Albrecht

18. Juli, 11 Uhr vormittags:

Kammermusik-Matinée

1. **Heinz Schubert:** Kammer-Concertino für Klavier, Violine, Viola, Violoncell (R. Macudzinski, K. Korn, H. Ronnefeld, Rich. Sturzenegger). Uraufführung.
2. **Max Trapp:** Sonatine für Klavier (Lydia Hoffmann-Behrendt) Erstaufführung.
3. **Karl Wiener:** Sonatine für Bratsche und Klavier (H. Ronnefeld, R. Macudzinski). Deutsche Erstaufführung.
4. **Josef Schelb:** Klaviermusik Nr. 2 (Lydia Hoffmann-Behrendt). Uraufführung.
5. **Matyas Seiber:** Divertimento für Klarinette und Streichquartett (Josef Kirner, K. Korn, F. Zweig, H. Ronnefeld, Herm. Busch). Uraufführung.

18. Juli, 20 Uhr abends:

Konzert für Kammerchor und Kammerorchester

1. **Wladimir Vogel:** Vokalisen für Soli, Chor und 5 Saxophone. Erste Konzertaufführung.
2. **Hans Helfritz:** Konzert für Cembalo mit kleinem Orchester (Cembalo: Julia Menz). Uraufführung.
3. **Paul F. Sanders:** »La Voille« für Chor a cappella. Deutsche Erstaufführung.
4. **Karl Vollmer:** Tanzsuite für Kammerorchester. Uraufführung.
5. **Herbert Trantow:** »Aus der Sommerfrische« für Soli, Chor und Kammerorchester. Erste Konzertaufführung.

19. Juli, 20 Uhr abends:

Konzert für großes Orchester

1. **Frank Martin:** Rhythmes. Deutsche Erstaufführung.
2. **H. J. Heinz:** Sinfonia in modo d'una toccata. Uraufführung.
3. **Alexandre Tansman:** Konzert für Klavier mit Orchester (Charlie Chaplin gewidmet). Klavier: R. Macudzinski. Deutsche Erstaufführung.
4. **Hans Jelineck:** »ratherfast«, Ronda in Jazz. Deutsche Erstaufführung.

Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

9. Jahrgang | August/September 1930 | Heft 8/9

ZUM INHALT

In losem Zusammenhang mit den Festen und Tagungen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Volkskunstkommission, die in Lüttich und Antwerpen stattfinden, ist dieses Heft dem Problem einer europäischen Verständigung gewidmet. Wir sind der Meinung, daß diese Verständigung keineswegs so gesichert ist, wie sie äußerlich auf Musikfesten und Kongressen erscheint. Es genügt nicht, Kunstwerke und Reden von Persönlichkeiten verschiedener Länder einander gegenüberzustellen und mit einem gemeinsamen Maßstab zu messen. Die Fragen liegen wohl tiefer; sie sind gerade in unserer Zeit von der gesamten kulturellen und wirtschaftlichen Entwicklung eines Landes nicht zu trennen. Auch Musik ist nicht nur vom Lesen und Hören der Werke aus zu verstehen, sondern ist, stärker vielleicht als früher, in der Entwicklung und dem Schicksal eines ganzen Volkes verwurzelt. Hier neue Brücken zu schlagen und die vorhandenen zu festigen, ist eine dringliche Aufgabe, an der auch dieses Heft mitarbeiten möchte.

Die Schriftleitung

AVERTISSEMENT

Le festival de la société internationale de musique moderne et les séances de la société internationale de musicologie et de la commission internationale des arts populaires qui ont lieu à Liège et à Anvers nous fournissent l'occasion de consacrer ce numéro du "Melos" au problème de l'entente européenne. Nous croyons que cette entente est loin d'être assurée dans la mesure qu'elle le paraît extérieurement aux festivals et aux congrès. Il ne suffit pas d'opposer les œuvres d'art et les discours des autorités des différents pays et de les évaluer ensuite selon une table de valeurs communes. Les questions sont plus compliquées. Elles ne peuvent pas être séparées — à notre époque surtout — de la situation sociale et économique d'un pays. La lecture et l'audition d'une œuvre ne suffisent pas pour saisir véritablement l'esprit d'une musique, parce qu' à présent celle-ci est liée plus étroitement encore qu'autrefois à l'évolution et à la destinée d'un peuple. Un grand effort est nécessaire pour créer des liens nouveaux et pour consolider ceux qui existent déjà. Nous osons éspérer que ce numéro du "Melos" peut collaborer à la solution du problème international.

La rédaction

Die französische Übersetzung der deutschen Aufsätze und die Herstellung der Résumés besorgte Dr. Marius Schneider, Berlin. — Les résumés et la traduction des articles en langue allemande ont été faits par Dr. Marius Schneider, Berlin.

INTERNATIONALITÄT

Hans H. Stuckenschmidt (Berlin)

MUSIK ZWISCHEN DEN NATIONEN

Internationalität? Die Verständigung, auch zwischen den modernsten Vertretern der neuen Musik in verschiedenen Ländern, ist oft nicht ganz einfach. Es geht in der Musik nicht anders zu als in der Wirtschaft; erst wo die materiellen Interessen größte Expansion verlangen, hören die Grenzen auf. Für die großen Finanz-Zentren, für den Öltrust, für die Automobilindustrie gibt es keine nationalen Unterschiede. Und die Macht-Reservoirs der Musikindustrie beherrschen den Konzert- und Opernbetrieb Amerikas ebenso wie den Frankreichs, Deutschlands oder Englands.

Aber hier soll von einer anderen Internationalen die Rede sein, von jener unabhängigeren Gemeinschaft, die man etwas idealistisch die Internationale des Geistes nennt. Existiert sie? Hat sie sich in den Arbeitsprogrammen und Musikfesten der I. G. N. M. als lebensfähig erwiesen? Der Augenschein verführt dazu, diese Fragen spontan zu bejahen. Die Programme moderner Konzerte weisen alle wünschenswerte Internationalität auf. Milhaud, Schönberg, Strawinsky haben in Paris, Berlin, Wien und New-York ihr Publikum, wenn auch noch kein allzu großes. Zeitschriften wie Modern Music, Musique, The Sackbut, Melos und Anbruch verfügen über einen gemeinsamen Stab von Mitarbeitern aus allen Ländern, in denen moderne Musik getrieben wird. Seit 1920 stehen die schaffenden Musiker der ganzen Welt in engem und erfreulichem Kontakt, der eine recht erschöpfende Information über den Stand der musikalischen Produktion ermöglicht. Irgendwelche aus nationalen Vorurteilen bedingte Fremdheit gibt es zwischen jungen Musikern im allgemeinen nicht. (Ich sehe dabei ab von dem kuriosen Sonderfall Prag, wo zwei Ortsgruppen der Internationalen Gesellschaft nebeneinander bestehen, eine tschechische und eine deutsche!)

Man hat in der überlieferten Musik das Phänomen des nationalen Kolorits vielfach überschätzt. Nun müßte man freilich taub sein, um es schlechthin wegzuleugnen. Seine Merkmale sind offenkundig genug, offenkundiger fraglos als in der Literatur oder Malerei. An den Beispielen der italienischen und der deutschen Tonsprache ließe sich sogar nachweisen, daß die Musikvorstellung eines ganzen Volkes von der eines anderen in wesentlichen Punkten abweicht. Hier scheinen neben der Rassenvoraussetzung auch Fragen des Klimas und der Lebenshaltung mitzuspielen. Aber Mozart und Busoni, auf einer anderen Ebene auch Berlioz, widerlegen aufs glänzendste die Phrase von der Unvereinbarkeit solcher nationalen Stile. Und je größer die historische Distanz zu einer Musik wird, desto mehr verwischen sich die Unterschiede der Rassentemperamente, desto klarer treten die primären Merkmale zeitlicher Sprachentwicklung in den Vordergrund.

Jedesmal, wenn die kompositorischen Kunstmittel in ein Stadium der Krise geraten, wenn sprachbereichernde Energien frei werden, ist die Krise international. Gerade die Entwicklung der Neuen Musik in den letzten 20 Jahren hat den Beweis geliefert, daß ein nationales Eigenbrödlertum in künstlerischen Dingen nicht möglich ist. Und wenn Casella die atonale Harmonik als eine rein deutsche Angelegenheit für sich und die moderne italienische Schule ablehnt, so ist er zweifellos ebenso befangen wie Schönberg, der durch den Ausbau des Zwölftönesystems die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten fünfzig Jahre gesichert glaubt. Auch der Klassizismus, die ephemere Besinnung auf Ausdrucksformen der fernen Vergangenheit, war eine reaktive Welle, der sich Deutschland so wenig hat entziehen können wie Italien, Frankreich oder England.

Gewiß gibt es auch in der modernen Musik nationale Unterschiede, besonders in der Meinung über den Wert kompositorischer Mittel. Die Deutschen kommen immer wieder zur Polyphonie, die Franzosen zum Rhythmus, die Italiener zur dramatisch belebten Kantabilität. Aber das Verbindende ist stärker, wichtiger als das Trennende.

Es ist, um die Entwicklungslinie der Neuen Musik zu erkennen, notwendig, von Zeit zu Zeit einen Querschnitt durch die internationale Situation zu ziehen. Wir sehen heute (ich beschränke mich hier selbstverständich auf die schaffende Jugend, die Avantgarde im weitesten Sinne des Worts) zwei große Komponistengruppen am Werk: die analysierende und die restituierende. Zur ersten gehört der russische Nachwuchs, ein Teil der deutschen und österreichischen Moderne, die Majorität der jungen amerikanischen Schulen und eine Minorität der Tschechen. Hier wird der Kampf um eine Neuordnung der harmonischen Phänomene, um Probleme der Form und der neuen Melodik weitergeführt. Die zweite, restituierende Gruppe umfaßt Frankreich, Belgien, Italien, England und den anderen Teil der Tschechen, Deutschen und Österreicher. Sie versucht, die Stilrevolution der letzten 20 Jahre wieder in die Tradition einmünden zu lassen, ohne dabei (selbst in ihren extremsten Bildungen, etwa den neuen Arbeiten Strawinskys) das Bewußtsein eines neuen Konstruktionswillens zu verlieren. Es scheint zunächst schwierig, diese beiden Bewegungen auf einen einigermaßen plausiblen Generalnenner zu bringen. Die außerordentliche Geschwindigkeit, mit der im Kampfe zwischen diesen musikalischen Anschauungen Aktion und Reaktion aufeinanderfolgen, macht den zusammenfassenden Überblick bisweilen unmöglich. In beiden Lagern wird oft und gern übers Ziel hinausgeschossen – und das ist gut so. Denn nur durch die Wechselwirkungen der aktiven Polemik und Dialektik ist Bewegung, ist Vorwärtsschreiten real zu machen. Was als versöhnendes, historisch bindendes Element aus solchem Streit der Gegensätze bleibt, ist die Bereicherung des sprachlichen Ausdrucks, der Kunstmittel, des schöpferischen Horizonts.

Auch die nationale Farbe, die „Atmosphäre“ hat in diesem Kampf der Generationen und Gruppen ihre Funktion, als antithetische Fixierung, als Uniform quasi. Aber ihre Leuchtkraft schwindet mit der Zeit.

Komplizierter wird die Verständigung erst, wo die Musik im Zeichen der großen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Krisen steht, die unser Jahrhundert erschüttern. Die Fragwürdigkeit des bürgerlichen Konzert- und Opernbetriebs, für uns Deutsche eine verpflichtende Selbstverständlichkeit, für Rußland schon ein politisches Problem, ist im

westlichen und südlichen Europa noch nicht ins Bewußtsein der schaffenden Musiker gedrungen. Es ist sehr schwer für einen mitteleuropäischen Künstler, sich mit einem französischen Kollegen über die Fragen des Arbeiterchors, der Schulmusik etc. zu unterhalten. Der deutsche, der russische Avantgardemusiker ist heute in einer ganz bestimmten Richtung intellektualisiert, er eilt der ökonomischen Entwicklung auf die kühnste Weise voran. Der Grund dafür liegt in der besonderen politischen Situation Ost- und Mitteleuropas. Die Weltkrise der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung hat hier zu den ersten Konsequenzen geführt; sie mußte auch die Musik, eine gesellschaftliche Kunst par excellence, aufs entscheidendste beeinflussen. Jede Kunst ist Ausdruck eines bestimmten kulturellen Bewußtseins und als solcher von sozialen Bedingungen restlos abhängig.

Und wieder schließt sich ein Kreis. Denn gerade diese neue Entwicklung des Musikwesens, vorläufig die hartnäckigste Hemmung für den Kontakt zwischen Musikern der verschiedenen Länder, ist national begrenzt auf die Dauer nicht denkbar; sie trägt den Zwang zu internationaler Ausbreitung in sich. Die kommenden Jahrzehnte werden es beweisen.

Hans H. Stuckenschmidt (Berlin)

LA MUSIQUE ENTRE LES NATIONS

Internationalisme? – L'entente même entre les représentants les plus extrémistes de musique moderne des différents pays n'est souvent pas ehose facile. Cela n'est pas plus simple en matière musicale qu'en matière économique. Les frontières ne tombent pas avant qu'un intérêt matériel exige une expansion plus grande. Pour les grands centres financiers - pour le trust des huiles, pour l'industrie d'automobiles il n'existe pas de différences nationales. Les grands réservoirs de l'industrie musicale dominent aussi bien la vie musicale de l'Amérique que celle de la France, de l'Allemagne ou de l'Angleterre.

Nous allons parler ici d'un autre internationalisme, de cette communauté indépendante qu'on appelle d'une manière un peu idéaliste "l'internationale de l'esprit". Existe-t-elle? Par ses programmes de travail et par ses festivals la société internationale de musique moderne a-t-elle fait preuve de vitalité? Au premier abord on est tenté de répondre affirmativement à ces questions. Les programmes des concerts de musique moderne présentent tous les caractères d'internationalisme désirables. Milhaud, Schönberg, Strawinsky ont à Paris, Berlin, Vienne et New-York un public . . . pas trop grand, il est vrai, – mais ils en ont un. Des périodiques comme Modern Music, Musique, The Sackbut, Melos et Anbruch disposent d'un groupe de collaborateurs de tous pays participants à l'évolution actuelle de la musique. Depuis 1920 il s'est établi entre les compositeurs du monde entier un exellent et très heureux contact qui permet un service d'information très étendu sur l'état de la production musicale. D'une façon générale des préjugés nationalistes ne peuvent plus empêcher la bonne entente des jeunes compositeurs (sauf le cas particulier et bien curieux de Prague, où deux groupes de la S. I. M. M. existent en même temps, l'une tchèque, l'autre allemande).

Au point de vue style, l'histoire de la musique a attaché trop d'importance au "colorit national". Evidemment – pour pouvoir tout simplement le nier, il faudrait être sourd. Les traits caractéristiques d'un colorit national sont assez manifestes, plus manifestes sans doute qu'en littérature où peinture.. Une série d'exemples de musique italienne ou allemande pourrait démontrer que l'ésthétique musicale d'un peuple peut se différencier en des points essentiels de celle d'un autre peuple. Il semble qu'à côté des conditions ethnologiques les questions de climat et d'attitude sociale y jouent un rôle important. Mais Mozart et Busoni – et dans une autre constellation ethnographique . . Berlioz – refutent brillament l'opinion courante de l'impossibilité d'une synthèse de deux styles proprement nationaux. Plus la distance historique devient grande, plus les différences ethnologiques s'éffacent pour céder la première place aux caractères généraux d'une époque historique déterminée. Toutes les fois que le métier artistique passe un état de crise et que des forces capables de renouveler la langue s'en dégagent, la crise est internationale. C'est précisément l'évolution de la musique des vingt dernières années qui prouve qu'en matière d'art un isolement national exagéré n'est guère profitable. Si Casella déclare l'harmonie atonale pour un phénomène purement allemand et qu'il la refuse et pour lui et pour toute l'école italienne moderne, c'est qu'il est tout simplement victime d'un préjugé-absolument comme Schönberg qui s'imagine d'avoir assuré à la musique allemande pour la moitié d'un siècle la prédominance artistique grâce à l'achevement du système à douze tons. Le classicisme, ce rappel passager de formes d'expression d'un passé lointain était également un mouvement de réaction que l'Allemagne n'a pas mieux su éviter que l'Italie, la France ou l'Angleterre.

Sans doute, en musique moderne, il y a aussi des différences nationales, surtout dans la manière d'évaluer les moyens de technique musicale. Les Allemands reviennent toujours à la polyphonie, les Francais au rhythme, les Italiens à la cantilène expressive. Mais ce qui unit est plus fort que ce qui divise.

Une section transversale de la situation internationale est parfois nécessaire pour repérer la ligne d'évolution de la musique moderne. Nous distinguons aujourd'hui deux groupes d'auteurs (je me borne évidemment à la plus jeune génération de compositeurs, à l'avant-garde au sens le plus vaste du terme): le groupe analysant et le groupe restituant. Le premier se compose des jeunes Russes, d'une partie des jeunes Allemands et Autrichiens et de la majorité de l'école américaine. Ici continue la lutte pour la nouvelle disposition des éléments harmoniques, pour le renouveau de la forme et de la mélodie. L'autre école, celle des «restituants«, comprend la France, la Belgique, l'Italie, l'Angleterre et l'autre partie de Tchèques, Allemands et Autrichiens. Elle cherche à faire aboutir l'évolution des vingt dernières années à une reprise de la tradition sans perdre pour cela (même dans les formes les plus extrémistes, comme les nouvelles œuvres de Strawinsky) la conscience d'une nouvelle volonté constructiviste. Il paraît difficile de ramener ces deux tendances à une formule générale à peu près acceptable. Un jugement général et impartial est parfois très difficile à cause de la rapidité extraordinaire dans laquelle se déroule cette lutte des opinions musicales. Dans les deux camps on exagère souvent – et avec plaisir. Ceci est bon, sans doute, car ce n'est que par l'action réciproque de la polémique et de la dialectique qu'un mouvement et

qu'une évolution peut se réaliser. L'élément réconciliant et définitif qui se dégage finalement d'une telle lutte des antithèses vaut un enrichissement des formules d'expression des moyens techniques, des perspectives musicales.

Dans cette lutte des générations et des groupes le colorit national, »l'atmosphère« est un moyen excellent pour désigner les camps opposés, un uniforme pour ainsi dire. Mais l'intensité de ses couleurs diminue peu à peu.

L'entente internationale devient plus compliquée lorsque la musique se trouve en proximité des grandes crises sociales et économiques qui caractérisent notre époque. La question de la vitalité des institutions de concert et de théâtre de la société bourgeoise s'impose à nous, Allemands, comme une question d'honneur, elle est pour la Russie un problème politique, mais elle ne préoccupe pas encore le musicien de l'ouest et du sud de l'Europe. Pour un artiste de l'Europe centrale il est encore très difficile de s'entretenir avec un de ses confrères français sur la question des chœurs d'ouvriers, de musique d'école etc. Le musicien d'avant garde russe ou allemand a actuellement un programme artistique bien fixé. Il est une sorte de précurseur audacieux du développement économique. La situation politique particulière de l'Est et du centre de l'Europe en est la cause. On constate ici les premières conséquences de la crise mondiale de la société capitaliste et bourgeoise. Elle a influencé aussi la musique – cet art social par excellence – d'une façon définitive. Chaque art étant l'expression de la conscience politique et sociale d'une époque il en dépend par conséquent sans restrictions.

Là aussi – peu à peu – va naître une entente internationale. Car précisément la plus récente révolution de la vie musicale – en ce moment une des plus importantes raisons qui empêchent l'entente générale des musiciens de tous les pays – ne peut rester limitée à la longue à un pays déterminé. Forcément elle porte en elle le germe de l'expansion internationale. L'avenir le prouvera! (M. Sch.)

Albert Theile (Berlin)

VON EUROPÄISCHEM GEIST

Der Weltkrieg hat Europa von Grund auf umgestaltet, seine Beziehung zu den anderen Kontinenten, besonders zu Amerika und Asien entscheidend geändert. Wie ein gewaltiger biologischer Vorgang hat er alles in seine Schauer hineingerissen: Politik, Wirtschaft, sogar die Ethik, und das Schöpferische schien völlig verloren. Unterirdisch ist der Strom produktiver Kräfte weitergeflossen und nach Jahren wildester Anarchie im Geistigen manifestiert er sich aufs neue im Gesetz. Die Aera geistiger Zersetzung ist heute zu Ende, sie war eine Folge von Trugbildern, deren man sich schämt. Wir drängen hin zu einer neuen geistigen Synthese; die Architektur hat dies zuerst sichtbar werden lassen, Literatur und neue Musik sind ihr gefolgt. Die Gesetzestafeln sind nicht zerschlagen, sondern überraschend schnell in die neue Grundlage europäischer Geistigkeit eingefügt worden. Es gilt nicht mehr die Illusion, sondern der geistige Bestand. Merkwürdig spät beginnt das Erlebnis des Krieges fruchtbar zu werden; viel-

leicht liegt die einzige Erklärung für das Phänomen der späten Erneuerung in der Furchtbarkeit der Geschehnisse, die alle und alles verstummen ließen. Europa ist bescheidener geworden, die immer stärker fühlbar werdenden wirtschaftlichen Erschütterungen verpflichten den Geist. Aus gemeinsamer Not erwächst das verbindende Gefühl der Schicksalsgemeinschaft: die geistige Neugestaltung Europas ist ihre Konsequenz.

Briands paneuropäisches Memorandum, dessen Resultate Anfang September in Genf auf der ersten paneuropäischen Staatenkonferenz beraten werden, ist nicht nur ein rein wirtschaftliches, sondern in erster Linie auch ein geistiges Dokument. Der europäische Geist ist für ein Ideenbündnis von solcher Tragweite offen. Die Verwirklichung Paneuropas dürfte zunächst über wirtschaftliche Verständigung und Zollabkommen nicht hinauskommen. Auch ist Paneuropa ohne Abkommen mit dem British Empire, den Vereinigten Staaten Nordamerikas und der Sowjetunion nicht lebensfähig. Gerade die Sowjetunion bildet einen ausgesprochenen Gegensatz zu Paneuropa, da sie „als ein neuer entschiedener Schritt auf dem Wege zur Vereinigung der Werktätigen aller Länder zu einer Sozialistischen Welt-Sowjet-Republik dienen soll" (Sowjetrussische Verfassung vom 6. Juli 1923). Der Gegensatz ist geistiger Art, die eindeutige politische Absage Sowjetrußlands an Paneuropa ist ein Eingeständnis dieser Situation. Kollektivgedanke und Persönlichkeit stehen sich zunächst unversöhnbar gegenüber. Die Auflockerung dieser geistigen Problematik ist eine wichtige Vorbedingung für die geistige Fortdauer Europas.

John Galsworthy, der Präsident des um die internationale Verständigung sehr verdienten P. E. N.-Klubs kommt in einem Essay: „International Thought" zu der Auffassung, dass nur ein Kollektiv von Technikern, Chemikern und Bankiers Europa retten könne, nicht die Schriftsteller. So deutlich und zugleich verzweifelt ist selten eine Absage an die Kraft geistiger Impulse gegeben worden. Immer noch hat das Maß der vorhandenen schöpferischen Kräfte das Schicksal der Nationen bestimmt und auch die Erneuerung der Nation ist ohne ethischen Wiederaufbau nicht denkbar. Es gilt die nationalen Kräfte, den ganz primitiven Ursprung mobil zu machen. Der naive Nationalismus des Krieges hat seine Rolle längst ausgespielt. Nationales und internationales Denken schließen einander nicht aus. In der internationalen Musik ist der schöpferische Wert des Nationalen besonders erkennbar, französische Musik ist von deutscher oder slavischer leicht zu unterscheiden; dennoch liegt in der geistigen Haltung das Gemeinsame. Dieselben Vergleiche lassen sich in einer ebenso subtilen Form wie die der Musik anstellen: in der internationalen Lyrik. Das Streben nach einer allgemeinen europäischen Geistigkeit zeigt sich überall. Frankreich und Deutschland, die geistige Kraftkomponente Kontinentaleuropas, stehen entscheidend im Mittelpunkt der Probleme. Goethes Worte: Chaque homme a deux pays, le sien et puis la France sind heute aktueller als je, denn Frankreich verkörpert in besonderem Grade Europa. Frankreich hat die ältesten Verdienste um eine geistige Organisation der Welt. Pierre Dubois, Sully und der Abbé St. Pierre sind die Repräsentanten einer Tradition, an der Briand anknüpfen konnte. Während bei seinen Vorgängern mehr oder weniger eingestanden an eine Vorherrschaft Frankreichs gedacht ist, erstrebt Briand die volle Souveränität der Staaten.

Gegen die europäische geistige Führerschaft während des letzten Krieges wird oft, so auch von Coudenhove-Kalergi, der Vorwurf erhoben, sie habe aus Mangel an Urteilsvermögen und Führergabe nicht die politische Gelegenheit des Weltkrieges zu einer allgemeinen Proklamierung Paneuropas ergriffen. Sieht man von der politischen Schwierigkeit ab, die bei der Entente die Möglichkeit einer solchen Proklamation zu Gunsten Europas von vorn herein beschnitt, so ruht die ganze Schwere des Vorwurfs auf Deutschland. Und hier ist ein Nachweis von Wert, der Ernst Jäckh in seinem Essay: „L'idée de Société des Nations en Allemagne pendant la guerre“ (veröffentlicht in der Zeitschrift der Carnegie-Stiftung: L'Esprit international Nr. 11/1929) gelingt, daß in Deutschland während des Krieges die Idee einer „union d'action entre les nations“ nicht erloschen war. Sie stand stark unter dem Einfluß der Vorkriegskonferenzen im Haag. Der Göttinger Philosoph Leonard Nelson, Dr. Neukamp vom Reichsgericht, Frau Anna B. Eckstein, waren die ersten, die sich mit der neuartigen Problemstellung befaßten, zu der eine große Anzahl anderer Bemühungen traten; Manifeste des Werkbundes, der Friedensgesellschaft, der Zentralstelle für Völkerrecht. Von den Kanzlern haben sich Hertling und Prinz Max von Baden mit den Fragen auseinandergesetzt, auch Naumann und Fritz Ebert, der spätere Reichspräsident. Merkwürdigerweise ist die Resonanz auf künstlerischer Seite am schwächsten gewesen und von den führenden Schriftstellern Europas hat Romain Rolland das nahezu einzige Verdienst passiver Resistenz, wenn man die kleine Gruppe Sozialisten unberücksichtigt läßt, die ihren Ideen die Treue hielten. Die europäische Geistigkeit ist aus den Wirrnissen des Krieges und der ersten Nachkriegsjahre erst langsam erwacht. Die nationalen Vorurteile sind der inneren Erkenntnis gewichen, daß die alten starren Formeln neuem Inhalt den Platz abtreten müssen. In der neuen Musik hat bei aller berechtigten Skepsis die Erkenntnis bereits gesiegt, und der Mut für eine neue Form ist hier unter allen Künsten am eindeutigsten erkennbar.

Der letzte Krieg hat das europäische Geistesleben in einem Maße diskreditiert, das in seinen Folgen erschütternd ist. Nach Spengler ist jedes Wirtschaftsleben der Ausdruck eines Seelenlebens. Es hat kaum eine Generation gegeben, die dem Staats- und Wirtschaftsgedanken mit größerer Skepsis gegenüber gestanden hat, als die unsrige. Die Mechanisierung ist ein äußeres Übel, dem man durch gescheite Lebenshaltung steuern kann, die Anonymität der Verantwortung, die Anonymität der Geistigkeit, — das alles ist viel schlimmer. In der deutschen Provinz (ich denke hier an den kleinen Kreis der um Ludwig Roselius und Bernhard Hoetger in der Bremer Böttcherstraße gescharten geistigen Kräfte) und in Frankreich (ich denke hier an die Idee der „bel ouvrage“, der reinen Persönlichkeitsarbeit) sind Ansätze zu einer neuen Basis. Der einzelne trägt die Verantwortung für die europäische Zukunft und seine Leistung ermöglicht sie erst. Die kartesianische Natur des Franzosen erhält ihn empfänglich für den Rationalismus, sein betonter Individualismus schützt ihn in noch stärkerem Maße als den Deutschen vor dem Kollektivismus und prädestiniert ihn, die psychologischen Voraussetzungen für eine neue und dauernde europäische Geistigkeit zu schaffen.

Deutschland lebt zwischen den beiden Kulturkreisen, dem lateinischen und dem germanischen. Es wird sich nicht für den rein germanischen entscheiden können, was den schließlichen Verzicht auf lateinische Befruchtung und damit Verzicht auf seelischen Ausgleich und innere Entspannung bedeuten würde, der Vorstufe alles Schöpferischen.

Deutschland wird in der polaren Ergänzung der Kulturkreise seine Aufgabe erkennen müssen und wird dabei nicht auf das slavische Element verzichten können. Die Vorbedingungen für ein neues Europa wird Frankreich erfüllen, wozu sein Außenminister bereits die politische Initiative ergriffen hat, das endgültige Gelingen ist aber abhängig von der fruchtbaren Zusammenarbeit der Nationen.

Es bedeutet keinen Mangel an genügender Beurteilung, wenn nur von Deutschland, nicht von Italien, Spanien oder Skandinavien gesprochen wird. Deutschland und Frankreich waren bisher die größten Hindernisse für ein förderliches Gedeihen europäischer Geistigkeit; bei aller Anerkenntnis ihres gegenseitigen historischen Gedankenaustauschs, waren beide Nationen die Störenfriede in der Geschichte der Einigkeit Europas. Die Gegenwart könnte sie zusammenführen. Das geistige und politische Schicksal Europas ruht in ihren Händen. Sie werden den geistigen Wiederaufbau Europas verantworten müssen.

Albert Theile (Berlin)

L'ESPRIT EUROPÉEN

La grande guerre a transformé l'Europe de fond en comble. Elle a y changé d'une manière définitive ses relations avec les autres continents, surtout avec l'Amérique et avec l'Asie. Comme dans un processus biologique, elle a tout entraîné: la vie politique et économique. Même les forces éthiques et la puissance créatrice de l'Europe semblaient mortes. Les forces productives sont restées vivantes invisibles comme un fleuve souterrain, et reviennent se manifester à nouveau après quelques années d'anarchie intellectuelle dans le cadre de la loi. L'époque de désagrégation intellectuelle est finie; elle n'était qu'une suite de phantasmagories dont nous avons honte. Nous approchons d'une nouvelle synthèse intellectuelle. L'architecture l'a réalisée d'abord, la littérature et la musique ont suivi. Les tables de la loi ne sont pas cassées. Au contraire, elles se sont adaptées avec une rapidité étonnante aux nouveaux fondements de l'esprit européen. L'illusion ne compte plus; les valeurs morales seules importent. Le profit intellectuel qu'on attendait de la guerre comme évènement moral commence bien tard à se montrer. L'unique explication pour ce retard du renouveau intellectuel est peut être l'atrocité des évènements qui imposait le silence à tous et à tout. L'Europe est devenue plus modeste. La crise économique de plus en plus sensible, oblige l'esprit. D'une misère commune s'élève la conscience de la communanté de notre destinée. Le renouveau intellectuel de l'Europe en est la conséquence.

Le mémorandum international de Briand dont les résultats seront discutés au debut du mois de septembre à la conférence des Etats Unis de l'Europe à Genève n'a pas seulement une importance économique. Ce document interesse surtout au point de vue moral. L'esprit européen est prêt à accepter une alliance intellectuelle d'une telle portée. La réalisation des Etats Unis se bornera certainement tout d'abord à une entente économique et à une simplification de la politique douanière. L'existence de ces Etats

Unis ne sera d'ailleurs guère possible sans une convention préalable avec l'empire britannique, les Etats Unis d'Amérique et la Russie. La république soviétique s'oppose carrément à l'idée d'une réunion des Etats européens parcequ'elle » doit être un pas nouveau et décisif sur le chemin qui mène à la réunion des travailleurs de tous les pays dans une république socialiste mondiale des Soviets « (constitution soviétique du 6 juillet 1923). Cette opposition est de nature intellectuelle. Le refus de la Russie soviétique de reconnaître l'idée des Etats unis de l'Europe n'est que la confirmation de cette situation. L'idée collectiviste et la pensée individualiste s'y opposent diamétralement l'une à l'autre. L'assouplissement du caractère problématique de ces questions est une condition préliminaire très importante pour la durée de la nouvelle Europe intellectuelle.

Dans son essai „International Thought" John Galsworthy, le président du P. E. N.-Club, devenu si fameux par ses efforts méritoires pour l'entente européenne, vient à la conclusion suivante: Seul un groupe de techniciens, de chimistes et de banquiers – et jamais les écrivains – pourront sauver l'Europe. Jamais on a discrédité d'une manière aussi nette et aussi déséspérée, la force des énergies morales. Depuis tous les temps la quantité et la qualité des forces morales a décidé le sort des nations; on ne peut s'imaginer le renouveau d'une nation sans renaissance éthique; il s'agit de ranimer les forces premières, les plus cachées et les vitales d'une nation. Le nationalisme naïf de la guerre est mort depuis longtemps. La conscience nationale n'exclut pas la pensée internationale. Dans la musique internationale la force créatrice des éléments nationaux est facile à reconnaître. Une musique française se distingue facilement d'une musique allemande ou slave. – Pourtant il s'y trouve une certaine attitude intellectuelle commune à toutes ces musiques. Dans une forme pas moins subtile que la musique, dans le lyrisme international, les mêmes comparaisons sont possibles. La tendance vers une attitude intellectuelle européenne se manifeste partout. La France et l'Allemagne, les deux centres d'énergies de l'Europe continentale, forment le centre des problèmes. Le mot de Goethe » Chaque homme a deux pays, le sien et puis la France « a à présent plus d'actualité que jamais. La France a le plus ancien mérite d'une organisation intellectuelle du monde. Pierre Dubois, Sully et l'abbée St. Pierre sont les représentants d'une tradition que Briand n'a qu'à poursuivre. Mais pendant que ses prédécesseurs cherchaient d'une manière plus ou moins ouverte à assurer la prédominance de la France, Briand cherche à donner une souveraineté égale à tous les Etats.

Coudenhove-Kalergi et d'autres ont souvent reproché aux autorités intellectuelles de l'Europe de n'avoir pas eu ni la clairvoyance ni l'initiative de saisir l'occasion politique de la grande guerre pour proclamer les Etats Unis de l'Europe. Ce reproche s'adresse surtout à l'Allemagne, étant donné les difficultés politiques pui s'opposaient pour l'entente à une telle proclamation en faveur de l'Europe entière. Il est très intéressant de lire une contribution ce sujet de Ernst Jäckh: "L'idée de la Société des Nations en Allemagne pendant la guerre" (publié dans la revue de la fondation Carnegie "L'esprit international" Nr. 11 / 1929) Elle montre que pendant la guerre l'idée d'une union d'action entre les nations n'était pas morte en Allemagne. L'esprit des conférences du Haag d'avant guerre y regnait toujours. Le philosophe Leonard Nelson de Göttingen, Dr. Neukamp du Reichsgericht, Madame Anna B. Eckstein, étaient les premiers qui s'occupaient de cet aspect nouveau du problème international. Bien

des efforts furent faits: des manifestations du Werkbund, de la société pacifiste allemande, du bureau central de la ligue pour le droit des peuples. Parmi les chanceliers Hertling et le prince Max de Bade se sont occupés de ces questions. De même Naumann et Fritz Ebert, le futur président de la république. Il est bien curieux que du côté artistique ce mouvement a été accueilli avec si peu de sympathie. Un petit groupe de socialistes fidèles à leurs idées excepté, Romain Rolland est le seul parmi les écrivains de reputation européenne qui ait le mérite d'une résistance passive. Le nouvel esprit européen s'est dégagé très lentement des troubles des années de guerre et d'après guerre. – Les préjuges nationaux n'ont pas pu resister aux reflexions que les années terribles nous ont fait faire. Les anciennes formules ont dû céder la place à la pensée nouvelle. En musique malgré tous les doutes bien justifiés la foi nouvelle a remporté un premier succès définitif et parmi tous les arts l'audace des formes nouvelles y est la plus manifeste. La dernière guerre a discrédité la vie intellectuelle de l'Europe dans une mesure dont les suites sont effrayantes. D'après Spengler toute vie économique est l'expression d'une vie morale. Jamais génération a regardé d'une manière plus sceptique sa vie politique et économique. La mécanisation de la vie est un mal extérieur qu'on peut éviter par une organisation plus rationelle de la vie; mais l'anonymat de la responsabilité et l'anonymat de la vie morale — tout cela est bien pire. Dans la province allemande (je pense au petit nombre de jeunes forces intellectuelles groupées autour de Ludwig Roselius et de Bernhard Hoetger dans la Böttcherstraße à Brême) et en France (je pense à l'idée du "bel ouvrage", du travail individuel) on commence à créer des bases morales nouvelles. Tout individu est responsable de l'avenir européen. Ce nouvel avenir ne sera possible que par l'effort personnel. La nature cartésienne du Français est toujours ouverte au rationalisme. Son individualisme très prononcé l'empêche d'attacher trop d'importance au travail collectif. Ainsi la France parait encore bien plus prédestinée que l'Allemagne à fournir les bases psychologiques de la nouvelle vie intellectuelle de l'Europe.

L'Allemagne vit entre deux civilisations différentes, entre la culture latine et la culture germanique. Elle ne pourra pas se décider pour une civilisation purement germanique car cela l'obligerait à renoncer à l'inspiration latine et à l'équilibre moral nécessaires à tout esprit créateur. Le devoir de l'Allemagne consistera dans un travail complémentaire des deux civilisations. Mais elle ne pourra pas renoncer à l'élément slave. Les conditions préliminaires pour l'existence d'une Europe nouvelle seront fournies par la France. Son ministre de l'extérieur en a déjà pris l'initiative. Mais le succès final dépend de la bonne collaboration des nations.

Nous n'avons pas parlé ni de l'Italie ni de l'Espagne ni des pays scandinaves. Nous ne croyons pas que ces éliminations rendent notre vue européenne insuffisante. La France et l'Allemagne étaient jusqu'à présent les plus grands obstacles au développement d'une intelligence européenne. Ce sont ces deux pays qui malgré leur très louable échange d'idées au cours de l'histoire, ont toujours troublé la paix de l'unité européenne. Le temps présent pourrait les réunir. La destinée intellectuelle et politique de l'Europe est entre leurs mains. Ils seront responsables du renouveau intellectuel et moral de l'Europe. –

(M. Sch.)

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel (Berlin)

DIE SITUATION IN DEUTSCHLAND

1.

Die Tatsache eines internationalen Musikfestes gibt den Anlaß, die Frage einmal wieder zu stellen, wie weit die Entwicklung der deutschen Musik in der letzten Zeit für Europa giltig oder überhaupt verständlich ist. In den ersten Jahren nach dem Kriege konnte man von einer Internationalität der neuen Musik sprechen. Schönberg, Bartók, Strawinsky, später Hindemith, Casella, Milhaud, Bliß hatten die gleiche umstürzlerische Tendenz und in ihrer entschiedenen Abkehr von der romantisch-tonalen Musik die gleichen musikalischen Probleme. Diese rein ästhetische Krise der neuen Musik ist heute überwunden und überall eine Beruhigung eingetreten. Während diese Beruhigung in den anderen Ländern der politischen Situation der Nachkriegszeit entsprach, lagen die Verhältnisse bei uns anders. Dieselbe stilistische Klärung kennzeichnet auch die gegenwärtige deutsche Musik, aber sie trifft zusammen mit einer wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krise, Folge der Revolution und Inflation, die nun ihrerseits auf Musik und Musikleben entscheidend zurückwirkt.

Die Abbröckelung des Mittelstandes und die damit verbundene soziale Umschichtung haben vor allem die alten Formen des Musiklebens untergraben. Diese beruhten auf der gesicherten Struktur einer breiten bürgerlichen Gesellschaft; und nur, wo sich diese heute noch gehalten hat, nämlich in den als gesellschaftliches Ereignis aufgezogenen Abonnementskonzerten oder den internationalen Starabenden der großen und mittleren Städte, verläuft das Musikleben noch in den alten Gleisen. Aber während diese Institutionen früher sich selbst erhielten, können sie heute nur noch mit staatlicher oder städtischer Unterstützung bestehen. Im allgemeinen ist die Zahl der Konzerte auf einen Bruchteil des früheren Bestandes zusammengeschrumpft. Auch dieser Bruchteil wird vorwiegend von Ausländern bestritten; der Typus des deutschen Solistenkonzerts ist so gut wie ausgestorben.

In der Oper hat sich die Lage nicht so weit zugespitzt, weil einerseits der verarmte Mittelstand, andererseits die in eine bürgerliche Bildungssphäre hinaufstrebende Sozialdemokratie, zu großen Organisationen zusammengefaßt, dem Theater ein ständiges Publikum zuführten. Trotzdem auch hier Staat und Kommunen eingriffen, ist der Bestand einer Reihe wichtiger Opernbühnen im Reiche wirtschaftlich gefährdet.

Man hat in Oper und Konzert versucht, der neuen Musik einen festen Platz in den Programmen zu geben. Aber das ist nicht gelungen; die moderne Musik mußte sich in lokale Veranstaltungen zurückziehen. Es zeigt sich, daß die Berliner Philharmonie sich zur Hälfte leert, wenn Furtwängler 1930 „Sacre du Printemps" dirigiert; es zeigt sich, daß die Volksbühne gegen die „Geschichte vom Soldaten" protestiert, weil ihre Mitglieder hier das gewohnte Opernideal nicht mehr wiederfinden. Prüft man aber beispielsweise den von der Berliner Städtischen Oper vorgesehenen Spielplan des nächsten Winters, so findet man lediglich Werke epigonalen Charakters wie den 1912 in der Wagnernachfolge entstandenen „Oberst Chabert".

Wir heben diese Tatsache heraus, weil sie symptomatisch für die große Reaktionsbewegung ist, die das gesamte geistige Leben Deutschlands ergriffen hat und nun auch auf die Musik überzugehen beginnt. Während noch vor einigen Jahren alles Neue auf musikalischem Gebiete geduldet oder bis zu einem gewissen Grade gefördert wurde, kann es heute nur noch in stärkstem Kampf gegenüber den reaktionären Vorstößen behauptet werden. Denn die Zahl derer, die gesinnungsmäßig auf diesem Boden stehen, wird immer kleiner. Die Mitläufer sind abgefallen; ihnen wird der Rücken gestärkt von einer Partei, die eine ganz neue Aktivität entfaltet und kein Mittel scheut, die ihr mißliche neue Kunst auszurotten. Unter Mißbrauch der Verfassung übt sie heute in einem Grade eine verstärkte Zensur aus (Fricks Verbot des „§ 218“ und des Jazz in Thüringen), die gefährlicher und wirksamer ist als die direkte Zensur der Vorkriegszeit.

2.

Die Musik selbst hat sich vereinfacht. Diese Vereinfachung entspricht scheinbar der internationalen Situation, aber sie entspringt bei uns weniger ästhetischen Erwägungen als der Forderung praktischer Verwendbarkeit. Wir erlebten, wie die absolute Kunstmusik, die sich in gefährlicher Subjektivität isoliert hatte (Schönbergkreis), durch eine Gebrauchsmusik abgelöst wurde.

Einige Spitzenleistungen (Hindemith, Weill) wirkten stilbildend: heute ist ein ganzer Kreis junger Komponisten dabei, für Rundfunk, Schule und die Kreise der Liebhaber- und Jugendmusikbewegung Stücke zu schreiben. Alle diese Institutionen geben dem jungen Musiker Schaffensmöglichkeiten. Sie verhindern, daß seine Kräfte, die durch die alten, heute nicht mehr tragfähigen Formen des Musiklebens gebunden waren, leer laufen. Diese Einstellung auf einen bestimmten Zweck bewirkt eine Veränderung der ideologischen Grundlagen des musikalischen Schaffens. Daher ist es auch zu erklären, daß musikalisch-sachliche Probleme zurücktreten gegenüber der Idee. Manchmal geht es so weit, daß die Musik anscheinend nur den Sinn hat, die literarischen und didaktischen Inhalte zu steigern.

Heute erkennen wir bereits die Grenzen einer Musik, die in einer so ausschließlichen Beschränkung auf den Zweck aufgeht. Ihre größte Gefahr ist die zwangläufige Tendenz zur Nivellierung; sie wird verstärkt bei Talenten, die ihrer ganzen Natur nach in eine andere Entwicklungslinie drängen. Es ist bezeichnend, daß ein Musiker wie Hindemith, der für die Gebrauchsmusik in Deutschland richtunggebend ist, und in Werken wie dem „Lehrstück“ oder den Spielmusiken wichtige Typen dafür aufstellte, als Komponist und Interpret die Verbindung mit der absoluten Kunstmusik niemals aufgegeben, sondern gerade für diese Kategorie Werke von stilbildender Kraft geschrieben hat und noch schreibt. Gerade die gegenwärtige Situation lehrt, daß man sich vor jeder Einseitigkeit hüten muß: wenn heute (wie das Pyrmonter Musikfest zeigt) junge Komponisten Konzertmusik von Niveau schreiben, so beweist das, daß auch in unserer Zeit, über alle aktuelle Zweckgebundenheit hinaus, ein absoluter Musikwille wirksam ist.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter et Heinrich Strobel (Berlin)

LA SITUATION EN ALLEMAGNE

1.

L'organisation d'un congrès international de musique nous donne l'occasion de poser à nouveau la question, dans quelle mesure l'évolution de la musique allemande des dernières années est caractéristique ou simplement compréhensible pour l'Europe. Pendant les premières années après la guerre il était permis de parler d'un certain internationalisme musical. Schönberg, Bartók, Strawinsky, et plus tard Hindemith, Casella, Milhaud, Bliss avaient les mêmes tendances révolutionnaires. Se détournant résolument de la musique tonale romantique ils se trouvaient tous en face des mêmes problèmes. Cette crise purement esthétique de la musique moderne- vaincue à l'heure présente – fut suivie d'un apaisement général. Mais tandisque dans les autres pays cet apaisement correspondait aux nouvelles conditions politiques d'après guerre, chez nous la situation était toute autre. La même consolidation et épuration du style qu'on remarque en ce moment en Europe caractérisent aussi la musique allemande contemporaine. Mais elle coïncide avec une crise sociale et économique, suites de la révolution et de l'inflation, qui à leur tour exercent à présent leur influence sur la musique et la vie musicale.

Les anciennes formes de cette vie musicale dont la première condition d'existence matérielle était le cadre bien assuré de la société bourgeoise ont été complètement minées par le dépérissement économique des classes moyennes et la révolution sociale qui en résultait. Ce n'est que dans les soirées qui ont pu conserver un certain caractère officiel et mondain comme les concerts d'abonnement des moyennes et grandes villes ou les soirées internationales organisées par quelque protagoniste extraordinaire que la vie musicale peut poursuivre aujourd'hui encore sa voie traditionnelle. Mais alors-qu'autrefois ces institutions se maintenaient de leurs propres moyens, ils ne peuvent plus exister à présent qu'avec des subventions de l'Etat ou des villes. Numériquement les concerts se réduisent à une toute petite partie de la foule des auditions musicales d'autrefois – et cette petite partie est revendiquée surtout par des étrangers. Le type du récital proprement allemand n'existe pour ainsi dire plus.

A l'opéra la situation est moins critique, parceque de grandes organisations lui amènent constamment un grand public en réunissant les classes moyennes appauvries par la guerre et les éléments de gauche qui viennent à s'approprier peu à peu l'éducation intellectuelle bourgeoise. Cela n'empêche pas qu'au point de vue économique l'existence d'un grand nombre de théatres très importants soit en danger malgré l'appui financier que lui donnent ou l'Etat ou la ville. On a essayé à l'opéra et au concert d'assurer à la musique moderne une place définitive. Mais cela n'a pas réussi. Pour l'organisation d'auditions de musique moderne il a fallu bientôt se contenter de cadres plus modestes. La salle de la philharmonie de Berlin est à moitié vide lorsque Furtwängler se met à diriger le »Sacre du printemps«. La Volksbühne (théatre du peuple) proteste contre »l'histoire du soldat« parceque ses membres n'y retrouvent pas leur idéal d'opéra accoutumé. En examinant le nouveau programme annoncé par l'opéra de Charlottenburg pour la saison prochaine on ne trouvera que des œuvres d'un caractère épigonal et vieillot, comme l'»Oberst Chabert« création de l'école wagnérienne, écrite en 1912.

Nous insistons sur ce fait, parcequ'il est symtomatique pour le grand mouvement réactionnaire qui vient de saisir toute la vie intellectuelle en Allemagne et qui commence aussi à se faire remarquer dans la musique. Il y a peu d'années seulement qu'au point de vue musicale tout ce qui était nouveau était permis et même favorisé jusqu'à un certain point. Actuellement le nouveau ne peut se maintenir que par le plus âpre combat contre l'offensive des milieux réactionnaires. Car le nombre de ceux qui se rangent par conviction du côté de l'école moderne diminue de jour en jour. Les partisans par snobisme ont disparus. Ils sont soutenus d'un parti qui, développant une activité toute nouvelle, ne recule devant aucun moyen pour étouffer l'art moderne qui lui est odieux. En abusant de la constitution il exerce une telle pression sur la censure (Frick a défendu le „§ 218“ et le Jazz en Thuringe) qu'elle est devenue plus dangereuse et plus efficace que la censure directe d'avant guerre.

2.

La musique s'est simplifiée. Cette simplification semble être conforme à la situation internationale. Mais elle résulte chez nous bien moins d'une spéculation esthétique que du souci d'application pratique. Nous avons vu l'art musical absolu qui s'était isolé dans la zone dangereuse d'un subjectivisme outré (Schönberg et son école) se faire supplanter par une musique dont le souci d'application pratique était le premier principe (Gebrauchsmusik). De remarquables œuvres d'avant garde (Hindemith, Weill) ont créé le style. A présent toute une jeune école de compositeurs se met à écrire des pièces pour le radio, les écoles, les milieux d'amateurs et le groupement musical de la jeunesse allemande (Jugendmusikbewegung). Toutes ces institutions permettent aux jeunes musiciens d'écrire une telle musique. Elles empêchent une marche à vide de ces jeunes forces liées jusqu'à présent à des formes musicales surannées et incapables de recevoir la vie nouvelle. Cette manière de soumettre chaque œuvre à un but bien déterminé provoque un changement complet des bases idéologiques de la composition musicale. Cela explique aussi la prédominance de la pensée intellectuelle sur les problèmes de technique musicale proprement dite. Parfois le rôle de la musique semble être réduit à souligner tout simplement les intentions littéraires ou didactiques de la pièce. En ce moment nous apercevons cependant les limites de développement de cette musique trop soumise à un principe d'utilité. Le plus grand danger est la tendance vers le nivellement intellectuel qui forcément s'impose peu à peu. Il est écarté par des talents qui instinctivement cherchent l'évolution musicale sur une autre voie. Il est bien caractéristique qu'un musicien comme Hindemith — qui est pourtant l'homme attitré pour la »Gebrauchsmusik« en Allemagne, et qui en a présenté des types dans le »Lehrstück« et les »Spielmusiken« — a toujours cherché autant comme compositeur que comme interprète à maintenir le contact avec un art musical pur. C'est précisément dans cette catégorie de compositions qu'il a écrit — et qu'il écrit encore — des œuvres déstinées à créer un style. La situation actuelle nous apprend qu'il faut bien se garder de tout parti pris. Aujourd'hui de jeunes compositeurs se remettent à écrire de la nouvelle musique de concert (le festival de Pyrmont l'a montré), preuve irréfutable qu'à notre époque une tendance de musique absolue, libre de tout principe d'utilité est restée vivante.

(M. Sch.)

Hans-Adalbert Frhr. v. Maltzahn (Paris)

THEATER IN PARIS

Das französische Theater ist fast völlig auf Paris zentralisiert; Städte wie Marseille, Lyon, Bordeaux, Lille oder Toulouse besitzen zwar mehr oder minder große und prunkvolle Munizipaltheater, doch kommt deren Eigenleistung für die Bilanz des französischen Bühnenspieljahres ebenso wenig in Betracht wie die Galavorstellungen in den Theatersälen der verschiedenen mondänen Badeorte. In Brüssel, Genf und auch in Monte Carlo herrscht ein weit regeres Bühnenleben als in Frankreichs Provinzialgroßstädten, deren Bewohner sich von der theatergeschichtlichen Bedeutung zahlreicher deutscher Groß- und Mittelstädte – und etwa gar vom segensreichen Wirken der deutschen Volksbühnenorganisationen – noch kaum etwas träumen lassen.

Selbst Paris, die sprechbühnenreichste Stadt Europas, steht hinter Berlin weit zurück, wenn man die technische Ausstattung seiner Theater betrachtet. Das „Théâtre Pigalle" gilt zwar für eine der „modernsten" Bühnen der Welt, doch hat das bisherige Versagen seiner künstlerischen Leitung die Pariser von der Förderlichkeit technischer Errungenschaften nicht zu überzeugen vermocht. Umso größer ist dagegen der Publikumszustrom zur „Comédie Française", der ersten Nationalbühne Frankreichs, die gleichzeitig das älteste Schauspielhaus Europas ist. Im Herbst dieses Jahres feiert die „Maison de Molière" das Jubiläum ihres 250jährigen Bestehens, und die Leistung dieses einzigartigen Hauses und seines Ensembles, dessen Repertoire – von Molière bis Jean Cocteau und Paul Raynal – alle wesentlichen Bühnendichter Frankreichs umfaßt, kann keinesfalls mit überheblicher Geste beiseitegeschoben werden. Noch heute ist an dieser historischen Bühne der Spielleiter anonym, und wenn seine Regiearbeit – gelegentlich – unter Traditionstreue und Prominentenlaunen leidet, so birgt sie andererseits akustische Verdienste, aus denen fast jeder deutsche Regisseur manches lernen könnte. Ein Mundartengewirr, wie es an deutschen Bühnen heute üblich ist, gibt es an keinem Pariser Theater, denn das Wort ist A und O des französischen Dramas stets gewesen und geblieben: darin liegt Schwäche und Stärke dieses Dramas selbst, darin liegt Schwäche und Stärke in der Ausbildung seiner Interpreten. Bezeichnend war in diesem Sinne die Verständnislosigkeit, mit der auf französischer Seite beim Hamburger Theaterkongreß die Ausführungen Rudolf von Labans über den tänzerischen Ursprung des Dramas aufgenommen wurden.

Mit Unrecht hält man vielfach im Auslande die „Comédie Française" für eine Stätte des Rückschritts oder Stillstands. Das erlesene Ensemble ihrer jungen Kräfte wäre unter berufener Führung jedes gegenteiligen Beweises fähig, und manche ihrer älteren Stützen stammt aus der fortschrittlichen Schule André Antoines. Antoine, Lugné-Poe und Jacques Copeau sind die wichtigsten Träger der sogenannten Avantgardebewegung des französischen Theaters im Laufe der letzten vierzig Jahre. Als ihre mehr und minder berufenen Schüler und Nachfolger galten bis vor kurzem Dullin, Jouvet, Baty nnd Pitoëff. Das „Kartell" dieser vier erscheint jedoch, durch Spielplanbestimmung und regieliche Eigenart, kaum noch berechtigt, den Fortschritt in Frankreichs Theater ausschließlich zu vertreten, denn an seiner Seite stehen heute schon

andere Bühnenleiter, die ihm an Wagemut in Werkwahl und Inszenierung nicht mehr nachstehen; das Verdienst des „Kartells“ ist ein erfolggekrönter Verjüngungsversuch am französischen Theaterleben, das allerdings die Fundamentalprobleme nicht – oder noch nicht – kennt, die das deutsche Theater seit 1918 beherrschen; und hierin liegt gleichzeitig einer der hauptsächlichsten Gründe für die Langsamkeit, mit der – im Gegensatze zu Musik und Film – das zeitgenössische deutsche Sprechdrama sich den Pariser Boden erobert.

Baron Hans-Adalbert de Maltzahn: Le Théâtre à Paris (Résumé)

Le théâtre français se trouve prèsqu'entièrement centralisé à Paris. En France les grandes villes de province ne sont — dans leur essort théâtral – pas comparables aux grandes villes – et même à nombre de villes moyennes – d'Allemagne; elles ignorent surtout les bienfaits des organisations de théâtres populaires qui florissent en Allemagne.

Paris, la ville la plus riche d'Europe en scènes parlantes, est assez arriérée vis à vis de Berlin en ce qui concerne le développement technique de ses scènes. Le Théâtre Pigalle qui compte parmi les théâtres les plus modernes de l'Europe, n'a sû – grâce à l'insuffisance de sa direction artistique – convaincre les Parisiens de l'importance des problèmes techniques de la scène. Par contre la Comédie-Française qui célébrera en automne son 250-me anniversaire et qui est la plus ancienne scène parlante du monde, réussit encore, grâce à son ensemble et à son répertoire, à réunir un public des plus nombreux. Le metteur en scène continue d'y travailler dans l'anonymat, mais malgré certains inconvénients qui rendent difficile son travail, celui-ci est plein d'un mérite auditif qui pourrait servir d'exemple à la plupart des metteurs en scène allemands.

On se trompe en considérant la Comédie-Française comme un lieu hostile au progrès. Sa jeune troupe serait, savamment conduite, tout aussi capable de prouver le contraire que certains de ses anciens dont en partie André Antoine a dirigé les débuts. Antoine, Lugné-Poe et Jacques Copeau sont les protagonistes du mouvement d'avant-garde dans le théâtre français depuis 1890. Leurs successeurs et disciples sont Dullin, Jouvet, Baty et Pitoëff. Aujourd'hui le „Cartel“ de ces Quatre ne paraît plus entièrement autorisé à réclamer l'exclusivité du mouvement dit d'avant-garde, car d'autres directeurs commencent à les égaler de courage en ce qui concerne le répertoire et la mise en scène. Le mérite du „Cartel“ est d'avoir contribué au rajeunissement de la scène française exempte jusqu'à l'heure actuelle des problèmes fondementaux qui occupent le théâtre allemand dès 1918; et voici une des raisons principales de la lenteur qui caractérise – en oppositon à la musique et au film – la conquête des scènes françaises par le drame contemporain allemand.

Hans Sahl.

PARISER TAGEBUCH

Wenn in diesen Zeilen versucht wird, aus flüchtigen und schattenhaften Impressionen ein Bild jener Stadt zu entwerfen, auf die sich seit Generationen das geistige und künstlerische Interesse nicht nur Westeuropas, sondern der gesamten zivilisierten Welt richtet, so geschieht es in dem Bewußtsein, daß Paris heute mit andern Augen angesehen werden muß, als es noch vor zwanzig oder dreißig Jahren möglich war. Paris als Landschaft, Paris als Stadt ist ein unvergeßlicher Eindruck, dem sich niemand entziehen kann; er gehört zu den ewigen Offenbarungen französischer Klassizität und Formbereitschaft: er steht jenseits der Debatte. Aber Paris als aktuelles Phänomen, losgelöst von den monumentalen Denkmälern seiner Vergangenheit, das lebendige, atmende, das schaffende und in der Abgeschlossenheit seines Schaffens bereits isolierte Paris — darüber läßt sich diskutieren. Umso mehr, als sich nun auch Berlin anschickt, so etwas wie eine Hauptstadt zu werden, und durch die Plötzlichkeit seiner Entwicklung nachzuholen beginnt, was es in Jahrhunderten provinzieller Selbstgenügsamkeit versäumt hat. Auch wer die Begleiterscheinungen dieser Entwicklung, den „Betrieb", als Leerlauf und Entartung empfindet, wird nicht verkennen, daß es eine Produktivität des Betriebes gibt, die bei allem snobistisch zur Schau getragenen „Amerikanismus" so viel Neues und wirklich Entscheidendes heraufkommen läßt, daß Berlin heute vielleicht der fruchtbarste und zugleich auch der gefährlichste Boden für junge Talente und Bewegungen ist. Gefährlich, weil es ebenso schnell verwirft, was gestern noch anerkannt und gefeiert wurde. Fruchtbar, weil es zugleich dem Talent die Möglichkeit gibt, sich immer aufs neue durchzusetzen. Das sei ohne die in der Welt nun hinlänglich bekannte Selbstüberschätzung des Berliners festgestellt. Paris steht am Ende, Berlin am Anfang seiner Entwicklung. Um diese Entwicklung kämpfen wir. Um dieser Entwicklung willen sei es erlaubt, einen Augenblick lang Paris mit der Voraussetzungslosigkeit einer Jugend zu betrachten, die nicht durch Schönheiten verführt, sondern durch Ueberzeugungen bestätigt sein will.
H. S.

Gleich am ersten Tag, als ich durch den Luxembourg-Garten zum Montparnasse ging, bekam ich einen sehr deutlichen Begriff von dem, was ich die Öffentlichkeit des Geistes, die Öffentlichkeit der Kunst im Leben dieser Stadt nennen möchte. Zwischen den klassisch geschnittenen Rasenflächen und Baumgruppen, die in symmetrischer Ordnung ein Stück künstlisch geformter und in Kunst umgewandelter Natur umschließen, begegnet man auf Schritt und Tritt Malern, die ihre Bilder „en plein air" und gleichsam in voller Luft der Öffentlichkeit malen, unbekümmert um die neugierig stehenbleibenden Passanten, die ihnen interessiert über die Schultern gucken und mit kritischen Augen ihre Arbeit betrachten. Einmal hörte ich, wie ein Schusterjunge, die besohlten Schuhe unterm Arm, einen Maler ansprach und ihn fragte, warum er für das Laub der Bäume nicht ein helleres Grün genommen hätte. Das war nicht etwa ironisch gemeint. Der Pariser, und auch der einfache Mann, hat ein sehr gesundes und durch die malerische Tradition seines Volkes geschultes Gefühl für künstlerische Werte. Man erlebt es noch einmal, wenn man sich plötzlich einer jener improvisierten Kunstaustellungen gegenübersieht, die alljährlich am Montparnasse veranstaltet werden und in denen die Maler ihre Bilder in roh gezimmerten Holzverschlägen auf der Straße ausstellen. Auch hier wird diskutiert, abgelehnt und verworfen, und wenn es auch nicht immer die besten Arbeiten sind, die im Straßenhandel angeboten werden, so ist dieser fliegende Bildermarkt zumindest ein Beweis für die naive, unverdorbene und spontane Art, mit der sich diese Stadt den Dingen der Kunst verpflichtet fühlt. Die französischen Könige haben die Kunst in Frankreich zu einer öffentlichen Angelegenheit gemacht. Diese Tradition wirkt noch

heute nach. Sie verleiht selbst der abgeschabtesten Samtjacke, die sich im Schatten des Montparnasse herumdrückt, den verblichenen Glanz einer großen und ruhmreichen Vergangenheit.

* * *

Gestern zu einem Vortragsabend des berühmten „Club du Faubourg", der als literarisch-politischer Debattierklub in Paris eine große Rolle spielt. Maurice Dekobra sollte über das Thema „Die Cocktails und die Liebe" sprechen. Als wir kinkamen, war die Salle Wagram, ein Konzertsaal, der nicht viel kleiner ist als die Philharmonie in Berlin, bis auf den letzten Platz besetzt. Auf dem Podium saß, in einer Wolke von Eitelkeit und Zigarrettendunst, ein vergnüglich plaudernder Elegant, dessen zumeist erotisch gemeinten Apercus von einer sichtlich belustigten Menge applaudiert wurden. Zwei Schritte von dem Redner entfernt, im Hindergrund des Podiums, war eine Bar aufgebaut, vor der sich ein Mixer in weißer Jacke bemühte, eine Reihe alkoholischer Getränke für die bevorstehende Debatte zurechtzumachen. Nachdem Herr Dekobra, nachlässig zurückgelehnt, die manikürten Fingerspitzen zum letztenmal in sein Manuskript getaucht hatte, war der Vortrag beendet und die Diskussion begann Sie begann mit dem Plaidoyer eines Arztes, der nach vielen Verbeugungen hinüber und herüber – mais non, très aimable etc. – eines der bereitgestellten Gläser ergriff, um sich durch einen kräftigen Schluck von der Unschädlichkeit der Cocktails im allgemeinen und besonderen – nämlich in Bezug auf den sexuellen Organismus – zu überzeugen. Nachdem sich außer ihm noch ein Rechtsanwalt und etliche andere Diskussionsredner teils für, teils gegen die (natürlich gratis verabreichten) Ingredienzen ausgesprochen hatten, erklärte der Vorsitzende die Versammlung für geschlossen. Der Mixer zog seine weiße Jacke aus. Die Bar wurde abgeräumt. Und man verließ, erquickt von dem handgreiflichen Ergebnis dieser Debatte, den Saal, nicht ohne sich vorher noch über die Themen der nächsten Vortragsabende vergewissert zu haben. Nein, man hatte nicht falsch gehört. Das Thema der nächsen Veranstaltung, die noch in derselben Woche stattfinden sollte, lautete: der Faschismus. Das der übernächsten: Frankreich und der Kommunismus. Ob für diese Abende, ähnlich dem hier geschilderten, ebenfalls eine Reihe praktischer Demonstrationen vorgesehen waren, etwa in Form eines kleinen faschistischen Bombenattentats oder einer kommunistischen Massenhinrichtung, konnte der einigermaßen verwirrt dem Ausgang zustrebende Besucher leider nicht mehr in Erfahrung bringen.

* * *

Auffallend ist immer wieder die Lust am Experiment, der Mut zum Ungewohnten und Absonderlichen, obwohl es hierbei weniger auf den Inhalt anzukommen scheint als auf die G e s t e, mit der man sich in Szene setzt. Ich habe versucht, etwas über die Avantgarde-Bewegung im französischen Film zu erfahren, aber die Bildstreifen, die in den sehr avantgardistisch sich gebärenden Studiotheatern vorgeführt werden, bestätigen nur die Vermutung, daß es sich, mit ganz wenigen Ausnahmen, um ästhetische Atelierspielereien handelt, die als photographische Manifeste, als Kameraexperimente gewiß ihren Wert haben, für die Entwicklung des künstlerischen Films aber nur sehr beiläufig in Betracht kommen. Auch das Standardwerk dieser Gruppe „Le Chien andalou", ein surrealistischer Film, von dem sich das geistige Paris überrumpeln ließ, ist im Grunde nur ein verspäteter Nachzügler jener expressionistischen Caféhausscherze, die sich heute

bereits überlebt haben: ein Gemisch von Grand-Guignol und verfilmtem Dadaismus, ein Angsttraum, ein Bürgerbluff, eine revolutionäre Farce. Es beginnt damit, daß ein Mann am Fenster steht und sich rasiert. Der Mond scheint. Der Mann geht mit dem Rasiermesser auf den Balkon. Großaufnahme: ein Auge, das langsam von dem Rasiermesser durchschnitten wird. Großaufnahme des Mondes: er sieht aus wie ein von Wolken zerschnittenes menschliches Auge. Damit ist bereits die Technik dieses Films angedeutet. Sie stellt den als Anregung interessanten, aber im Enderfolg mißglückten Versuch dar, eine Traumhandlung aufzubauen, in der Vorgänge des Unterbewußtseins mit optischen Mitteln ausgedrückt werden. Der Film besteht nur aus Assoziationen. Aber diese Assoziationen wirken gestellt; sie sind nicht aus der künstlerischen Atmosphäre des Traumes heraus entwickelt. Es ist eher Trick als Traum, eher Parodie als Deutung und Analyse. Damit fällt der Film formal in sich zusammen. Er wirkt nur noch intellektuell.

* * *

Im Salon der Madame M. Sie veranstaltet jede Woche einen musikalischen Tee, bei dem Werke moderner französischer Komponisten, die auch meist persönlich anwesend sind, zu Gehör gebracht werden. Man kommt in eine antiquiert, kleinbürgerlich anmutende Fünfzimmerwohnung. Der ganze Montparnasse ist versammelt. Seltsame Gestalten: ein russischer Emigrant, der die musikalischen Darbietungen dazu benutzt, um sich heimlich satt zu essen; ein junger deutscher Schriftsteller, der seit einiger Zeit in Paris lebt und dort als „Junge Generation" herumgereicht wird; man erzählt sich, daß es ihm sogar gelungen sei, Monsieur Tardieu die Hand zu schütteln. Das alles ist in Paris nicht anders als in Berlin. Anders ist höchstens die Zusammensetzung des Publikums. Unter den Gästen prävaliert der Typus des Bohemiens, der noch genau so wie zu Murgers Zeiten mit Künstlerhut, Samtjacke und Flatterschlips die Gegend um das Café du Dome bevölkert. Geht man in den Räumen umher, die so eng sind, daß man sich kaum hinsetzen kann, so wird noch einmal deutlich, warum in Frankreich die Wohnkultur immer noch um Jahrzehnte zurück ist. In Deutschland, und namentlich in Berlin, hat sich zum Beispiel der Bauhausgedanke schneller und gründlicher durchsetzen können als in der alten Festungsstadt Paris, die bis in die Hinterhöfe und Lichtschächte hinein ihren historischen Charakter zu bewahren versucht. Gewiß, es gibt einen Corbusier, und es gibt andere, die sich um eine neue Baugesinnung bemühen. Aber sie arbeiten an der Peripherie. Man sehe sich einmal die großen Pariser Luxuskinos an: Prachtpaläste im Jugendstilgeschmack; ein moderner Zweckbau wie etwa das Mendelsohnsche „Universum" in Berlin wäre hier undenkbar. Und man begreift plötzlich, warum die von Gropius im Grand Palais veranstaltete Werkbundausstellung von der Pariser Kritik geradezu hymnisch gefeiert wurde. Es war wie der „Temps" in einer klugen und sehr eingehenden Besprechung ausführte, der Einbruch einer neuen und in dieser Geschlossenheit bisher unbekannten, industriellen Welt, der die Pariser zum erstenmal von der konsequenten und eindeutigen Programmatik einer deutschen Nachkriegsarchitektur überzeugte.

Hans Sahl: Journal Parisien (Résumé)

Paris est indiscutablement la ville d'art la plus attrayante du monde entier. Il y a une unité et une continuité de la conception esthétique que l'on ne trouve nulle part. — Mais Paris semble s'isoler peu à peu. Pour

nous, Berlinois, qui sommes au debut de notre dévéloppement artistique l'art parisien n'est qu'un merveilleux épilogue d'une grande époque d'histoire de l'art.

L'art parisien est surtout un art public. Les rois de France ont fondé cette tradition. Lorsqu'un peintre travaille ou expose en plein air, tout le monde s'y interesse vivement. Le public français a un sens très développé des couleurs et de la perspective.

Maurice Dekobra parle à la salle Wagram sur „les coctails et l'amour“. Une foule immense s'y presse, écoute avidement et sort contente de la bonne philosophie qu'on y a professée.

Le goût si parisien des expériences et des choses singulières se manifeste surtout aux ateliers photographiques. – Mais il n'a malheureusement aucune influence sur le filme, qui reste trop fidèle aux bonnes traditions. Le „Chien andalou“, œuvre surréaliste, n'est au fond qu'une survivance de l'époque des expériences expressionistes.

A Paris la maison moderne est loin de se développer comme à Berlin. L'histoire de la ville fortifiée en est un peu la cause. Corbusier fait pourtant de grands efforts, mais ses idées n'ont pas encore gagné la faveur du grand public. (M. Sch.)

Hanns Gutman (Berlin)

CÓCTEAU, VON DEUTSCHLAND AUS GESEHEN

Gegen ihn, gegen diesen vielseitigen, vieldeutigen, gewiß nicht tiefgreifenden, jedoch höchst anregenden und von allen Künsten angeregten Geist echtester Pariser Prägung, gegen diesen Literaten par excellence und in des Wortes bestem Sinn hat vor kurzem in einer ausgezeichneten deutschen Zeitschrift Henri Barbusse den großen Bannfluch geschleudert. Nämlich so:

„Jean Cocteau: gezuckerter Senf, reizender Excentric-Clown, aristokratischer Akrobat, dessen berühmter Übertritt zum Katholizismus nur ein Zirkusereignis ist.“

Man braucht gar nicht zu übersehen, daß ein paar Körnchen Wahrheit in diesen bösen Worten liegen, um trotzdem zu bedauern, wie sehr ein Mann von Kopf sich in den Proportionen vergreifen kann. Barbusse hat sich um eine der größten Aufgaben dieser Zeit: um die Bekämpfung des Krieges so hohe Verdienste erworben, daß unser Respekt auch noch vor seinen Irrtümern Halt zu machen hat; aber diesmal hat er mit schweren Haubitzen auf einen Ästheten geschossen, was nicht sehr freundlich und vor allem ganz unnötig ist. Allerdings war der Ort, wo das geschah, ein Aufruf an die russische Jugend, sie möge sich vor den „eitlen Erzeugnissen der dekadenten französischen Literatur“ in acht nehmen. Und daß dem A-tout-prix-Optimismus der heutigen russischen Staatsdoktrin das skeptische Lächeln eines Cocteau nicht genehm ist, erscheint begreiflich. Ich glaube aber, daß wir anderen, die wir nicht die Warnungstafeln einer Parteidisziplin zu fürchten haben, von Jean Cocteau etwas mehr Notiz nehmen sollten, als bisher geschehen. Wir Musiker insbesondere. Denn er ist der typische (und hierzulande leider

nahezu unbekannte) Fall eines Literaten, der über die Grenzpfähle seines Spezialgebietes hinausgeschaut, der sogar jenseits allerhand Verwirrung gestiftet hat.

In Frankreich hat Cocteau, soviel ist sicher, eine Rolle gespielt; vielleicht keine tragende, bestimmt aber die eines Episodisten, ohne den der Gang der Handlung nicht zu denken ist. Es ist mir nicht bekannt, inwieweit seine Arbeiten (von den Romanen abgesehen) ins Publikum gelangt sind; aber welche folgenreiche Beachtung er im Kreis der Künstler gefunden hat, das ist deutlich genug. Man trifft auf Spuren seines unruhigen Geistes in allen, in den getrenntesten Bezirken der Künste. Er war der Freund Picassos; über ihn hat er eine Studie publiziert, mit ihm das Szenarium zu „Parade“ entworfen. Er hat auch sonst mit der bildenden Kunst theoretischen und praktischen Umgang gepflogen; zumal auf den Bühnen, wo seine Ballette gespielt wurden; er hat sich selbst in Zeichnungen versucht, beispielshalber in amüsanten Portraitskizzen seiner Freunde. Er war ein Intimus Strawinskys. Daraus entstand „Oedipus rex“. Er hat drei sehr seltsame Romane geschrieben, deren suggestive Absonderlichkeit ich als mystischen Realismus umschreiben möchte. Er hat auch fürs Theater geschrieben, für ein „théâtre pur“, von dem er offenen Auges träumt: einen modern gewendeten „Orpheus“ unter anderem, der wiederum im luftleeren Raum zwischen Realität und Mystik spielt; ein Monodram zuletzt, das auch formale Eigenart hat: es ist das Telefongespräch einer Frau, die von ihrem Geliebten verlassen wird. In der Vorrede zu diesem Einakter „La voix humaine“ bemerkt Cocteau: „L'auteur aime les expériences“. Der Satz könnte über seinem gesamten Opus stehen.

Jean Cocteau ist ein Universaltalent. Dennoch liegt seine unbestreitbare Originalität letzten Endes weniger in seiner Produktion als in seiner intuitiven Fähigkeit, künstlerische Tatbestände zu erfassen, sie zu deuten, aber auch: auf sie einzuwirken. Solcher Art ist auch seine Beziehung zur Musik. Mag sein, daß er nie in seinem Leben vier Takte komponiert hat und daß er auch nicht imstande wäre, es zu tun. Trotzdem hat er über die junge französische Musik Aufschlußreicheres gesagt als je ein dickleibiger Traktat über die Umkehrungen des Nonenakkordes vermöchte. Auch hat er die Pariser musikalischen Ereignisse der Nachkriegszeit nicht nur kritisch gesichtet und in Worten nachgezeichnet, er hat sie vorgeahnt, ermuntert und zum Teil sogar inspiriert. Zeugnis dafür sind seine Aphorismen zur Musik, die er unter dem Titel „Le Coq et l'Arlequin“ 1918 veröffentlicht hat und von denen ein Kenner wie Paul Collaer mit Recht behauptet, daß keiner, der im einzelnen die Geschichte der modernen Musik kennen lernen will, sie übergehen dürfe. Cocteau ist aus der französischen Musik nach Debussy nicht zu eliminieren. Sollte sich die Bekanntschaft mit ihm in Deutschland erübrigen?

Sagen wir die Wahrheit. Was kennt man, was weiß man in Deutschland von Jean Cocteau? (ich spreche von den Musikern, natürlich). Man kennt den Namen, weil er bei Strawinskys Oedipus auf dem Programm gestanden hat. Später noch einmal: beim „Pauvre Matelot“ von Milhaud. Vielleicht entsinnt man sich auch noch dieses etwas sagenhaften Balletts „Le Boeuf sur le Toit“, das ebenfalls mit den Namen Cocteau und Milhaud zusammenhing und von dem man allerhand Skandalöses hatte läuten hören. Wieviele deutsche Musiker haben jedoch diesen „Boeuf“ je gehört oder es auch nur für nötig befunden, einen Blick in die Noten zu tun? Und er war immerhin ein Werk von prinzipieller Wichtigkeit!

Das ist also so ziemlich alles; eine recht bescheidene Liste. Aber abgesehen davon, daß Cocteaus Bemühung um die Musik sich keineswegs, wie schon angedeutet, in der Lieferung von Operntexten und Tanz-Szenarien erschöpft hat, sind auch die genannten Libretti nur ein geringer Bruchteil dessen, was er an literarischen Unterlagen der Pariser musikalischen Avantgarde zur Verfügung gestellt hat. Ja, man darf sogar behaupten, daß unter den jungfranzösischen Komponisten kein einziger von Geltung zu finden ist, der ganz ohne Cocteau ausgekommen wäre.

Satie war der erste (soweit mir bekannt ist), der sich mit ihm verbündete. Zu „Parade“, diesem neuartigen „Gesamtkunstwerk“, an das drei Geister wie Satie, Picasso, Cocteau ihren Esprit gewendet haben. (Es ist merkwürdig genug zu beobachten, wie alle Ballette des Diaghilew-Kreises, dessen Kunstideal doch fraglos antiwagnerisch war, eine neue, freilich aus ganz anderen Quellen gespeiste Synthese von Musik, Tanz, Literatur und Bild vorstellten. Man vergleiche hierzu Cocteaus Wort: „Une oeuvre d'art doit satisfaire toutes les muses. C'est ce que j'appelle: Preuve par 9.“) Parade war nicht ohne Vorbilder, war ohne Petruschka wohl kaum zu denken; aber die neue Ästhetik des Tingel-Tangel und der music-hall (die typische Ästhetik Jean Cocteaus) wurde doch hier erst mit Eindeutigkeit proklamiert. Die Synkopen des schüchtern in die Kunstmusik aufbegehrenden amerikanischen Tanzes; die Melancholie der französischen Jahrmärkte, die mit der Schwermut der mondbeschienenen Terrassen nichts mehr gemein hatte: das war ein Programm. „1917-année de Parade“, hat Cocteau verzeichnet. Und wenn wir auch den absoluten musikalischen Wert dieser Partitur nicht mehr so hoch einschätzen, als Ausgangspunkt der neuen französischen Musik war sie in der Tat beinah epochal. Satie, ein Anreger mehr als ein Vollender oder großer Produktiver, und Cocteau, der Saties musikalische Ideen aphoristisch interpretierte, dürfen wohl die geistigen Väter der berühmten Six genannt werden, die nach 1918 die Geschicke der Musik in Frankreich entschieden.

Es folgte 1920 der „Boeuf“. In ihm hat sich der Geist des café-concert noch reiner dokumentiert als zuvor in „Parade“. Tango und Jazz: die Elemente dieser Partitur; das café-concert zum künstlerischen Prinzip erhoben. „C'est sans doute là qu'un jeune musicien pourrait reprendre le fil perdu.“ Die jungen Musiker haben sich das nicht zweimal sagen lassen, Milhaud voran. Später, in seinem Briefwechsel mit dem Priester Maritain, worin er seiner Bekehrung zum katholischen Glauben mit faszinierender Artistik die Rechtfertigung im Geiste gibt, hat Cocteau einmal von der „Notwendigkeit des Skandals“ gesprochen. Nun, an Skandal hat es nicht gefehlt, in Paris zur Zeit des Boeuf. Man denke: seine Hauptdarsteller waren drei Clowns, die Brüder Fratellini. Das Publikum, das noch im Bann der impressionistischen Musik stand und betäubt war von den „parfums de la nuit“, fühlte sich von der radikalen Andersartigkeit dieser „musique sur la terre, musique de tous les jours“ eher angegriffen als angezogen.

Dann „Les Mariés de la Tour Eiffel“, ein „spectacle avec le groupe des jeunes musiciens“, uraufgeführt vom Schwedischen Ballett 1921, war ein Pasticcio, an dem die prominenten Vier von den Six beteiligt waren: Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc.

Das Ballett, als Gegengewicht gegen das Musikdrama zunächst zur höchsten musikalischen Theaterform erklärt, verliert an Geltung im selben Grade, wie die Oper wieder diskutabel wird. Damit fällt zusammen die Rückkehr zum Ernst, zu einer

Seriosität allerdings, die vielbödig ist und es nicht selten dem reflektierenden Zuschauer anheimstellt, ob er sie nicht lieber ironisch nehmen will. Cocteau entdeckt, wie viele mit und nach ihm (und nicht nur in Frankreich), die Antike. Er schreibt Antigone, Orpheus, Oedipus. Antigone wird später eine Oper von Honegger. Den Oedipus komponiert Strawinsky, nicht ohne ihn zuvor ins Lateinische übertragen zu lassen. Und wie Honegger haben Auric und Poulenc Gedichte Cocteaus musiziert; Poulenc die „Cocardes" (mit Piston, Posaune, Geige, Triangel und Trommel), sehr typisch Pariserische Stimmungen in Wort und Klang, die wir gern einmal in Deutschland hören möchten. (Und nicht nur sie.)

Cocteau ist gewiß nicht am Ende. Der Glaube scheint seine Nerven, die vom Rauschgift zerstört waren, wieder gestärkt zu haben. Die „Voix humaine" zeigt das. Aber es möge beileibe keiner auf den absurden Gedanken kommen, dieses meisterliche Psychodrama unter Musik zu setzen.

Bleibt noch übrig, zwei Worte über des Autors Schriften zur Musik zu sagen. Aber man muß sie selbst lesen, um die Schärfe seines Geistes, die Gelungenheit seiner Formulierungen bewundern zu können. Verstreut über viele seiner essayistischen Arbeiten, haben seine Reflexionen über die Musik doch ihre stichhaltigste Prägung im „Coq et l'Arlequin" erhalten. Seine Aphorismen erheben nicht den Anspruch, die Fundamente der musikalischen Ästhetik neu zu legen. Sie betreffen weder das Material noch die Technik der Komposition. Sie sind zeitgebunden; aber eben als Zeitdokumente von Bedeutsamkeit.

Der Fall Wagner war in Frankreich, als Cocteau auftrat, noch keineswegs beigelegt. Die faszinierende Wirkung Wagners auf die französischen Musiker war, im Grunde aller Psycho-Logik zuwider, eminent gewesen. Debussy war der erste, der die Gefahr witterte, der opponierte, ohne ihr selbst doch ganz zu entrinnen. „Pelléas" – so heißt es in einem von Cocteaus bekanntesten Aussprüchen – „c'est encore de la musique à écouter la figure dans les mains. Toute musique à écouter la figure dans les mains est suspecte. Wagner, c'est le type de la musique qui s'écoute dans les mains."

Gegen Wagner und Debussy, die – aus weiterer Entfernung gesehen – enger zusammen gehören als Debussy gewünscht hätte, muß sich also eine Ästhetik richten, die wie die von Cocteau die Erneuerung einer echt französischen Musik im Sinn hatte. („Je demande une musique française de France.") Auch Debussy, der uns Deutschen so ganz und gar französisch scheint, sei keine Erfüllung des Ideales. Debussy habe zwar französisch musiziert, aber er habe das russische Pedal getreten.

Musikdrama und Impressionismus –: die beiden Verführungen, denen die neue Musik auszuweichen habe. Sie umfassen all das, was Cocteau negiert, was Satie mit ihm, die Six nach ihm abgelehnt haben: Traum und Dämmerung, Verschleierung der Form, die Prävalenz der Gefühle. Er verdammt die Musik, in der man schwimmt; er will eine Musik, nach der man marschiert. Da er dem Rhythmus die Vorherrschaft unter den musikalischen Elementen einräumen will, ist es kein Wunder, daß er den Jazz begrüßt, in die music-halls flüchtet, gegen das Theater das café-concert ausspielt.

Das ist nur einer von den Gedankengängen, die Cocteau beschritten hat. Sie führen indes alle, wenn auch oft auf Umwegen mit höchster Absturzgefahr, zu den gleichen Zielen. Mir scheint, daß diese Ziele von den unseren nicht weit genug entfernt liegen, als daß wir sie ignorieren könnten. Man lese Jean Cocteau! Auch der

deutsche Musiker überwinde einmal seine Abscheu gegen Bücher und studiere diesen „Coq". Er verdient es, wenn er auch schon zwölf Jahre zurückliegt. Die Erweiterung des intellektuellen Horizontes ist wünschenswert genug. Denn schließlich darf die berechtigte Abneigung gegen eine Verwischung der Grenzen zwischen den Künsten nicht darauf hinauslaufen, daß nun der Musiker den Blick nicht mehr von seinen Partituren wenden sollte!

Hanns Cutman: Cocteau vu d'Allemagne (Résumé)

Jean Cocteau véritable génie universel mérite d'être connu enfin aussi en Allemagne. Il s'est mêlé à tout. Il a écrit une étude sur Picasso. Il s'est essayé au dessin, il a fait une série de textes excellents pour Satie, Strawinsky, Honnegger, Milhaud, Poulenc. Il a écrit des pièces de théâtre et des romans. L'originalité et la valeur de la personalité de Jean Cocteau consistent moins dans sa puissance créatrice que dans sa faculté étonnante de saisir intuitivement des données artistiques, de les expliquer et de les influencer d'une manière définitive. — L'histoire de la musique française d'après guerre ne peut être séparée de son nom. Il a trié avec une main sûre toute cette masse de production musicale, il a encouragé et même inspiré un grand nombre de musiciens d'avant-garde. Satie d'accord avec Picasso a été le premier à s'unir à Jean Cocteau afin de créer une nouvelle œuvre d'art synthétique (Gesamt-Kunstwerk) appelée »Parade«. Dans cette œuvre (1917) – et mieux encore dans »le Bœuf« (1920) – s'est manifesté la nouvelle esthétique du tam-tam, celle du music-hall et du café-concert. Peu à peu Jean Cocteau a quitté le ballet, pour revenir au drame musical. Son esthétique a changé avec son retour aux sujets antiques. Bien mieux que Claude Debussy il a senti – et surtout évité – le danger wagnérien. Il n'a jamais cessé de demander »une musique française de France«. Il a fait la guerre ouverte à tout ce qui tient du romantisme ou de l'impressionisme: crépuscule, rêve, des formes peu nettes, des dessins voilés et la prédominance des sentiments. Il exige une musique solide, nerveuse et bien rythmée. En Allemagne tout ce qu'on sait de Jean Cocteau c'est qu'il est l'auteur du libretto de »Oedipus« et du »pauvre matelot«. A vrai dire, c'est bien peu de chose. Pourtant l'idéal musical de Jean Cocteau n'est pas si différent du nôtre. Qu'on lise donc ses aphorismes sur la musique »Le coq et l'Arlequin«. Il n'y a pas de musicien en Allemagne qui dans cet excellent livre ne puisse s'instruire un peu! (M. Sch.)

AUSLAND

Henry Cowell (Menlo Park, Kalifornien)

BERICHT AUS AMERIKA

1. Amerikanische Musik?

Die Meinungen unter den Fachleuten widersprechen sich heftig nicht allein betreffs der Frage, welche Komponisten als amerikanisch zu bezeichnen sind, sondern auch darüber, ob unter ihnen einige von hinlänglicher Weltgeltung zu finden sind, um überhaupt einer Erwähnung wert zu sein. Die herrschende Ansicht in Europa ist die, daß – wenn es tatsächlich amerikanische Komponisten gibt – Europa mit ihnen bekannt gemacht werden muß; aber man erwartet in Europa nicht, daß diese Bekanntschaft allzu viel Zeit erfordern wird. Das ist natürlich genug, denn die Komponisten Amerikas haben voller Stolz verkündet, gerade ihre besten Leistungen könnten in Europa auf ziemlich geringe Zustimmung rechnen. Warum das? Deshalb, weil die amerikanischen Werke, die hinübergekommen sind, zum größten Teil durch und durch von europäischen Stilen geformt waren. Und sie waren der Unmenge ähnlicher, in Europa selbst hergestellter Musik weit unterlegen. In der Tat ist Europa überschwemmt von ganzen Lawinen mittelmäßiger Nachahmungen seiner eigenen früheren Stile, angefertigt von Leuten mit geringer Inspiration, die so zahlreich sind, daß sie kaum auf Anerkennung zählen dürfen. Dennoch sind selbst diese Arbeiten noch, zumindest technisch, weit besser als die amerikanischen Nichtigkeiten, die gewöhnlich in der alten Welt vorgeführt werden.

Der Irrtum jener zahlreichen amerikanischen Musiker, die einen in Europa bereits vollendeten Stil nachzuahmen suchen, ist nicht zu verwundern, denn bis vor wenigen Jahren erwartete man von den Komponisten, daß sie die Musik hinnahmen, wie sie sie vorfanden, und in der gebräuchlichen Manier weiterkomponierten. Das war eine Selbstverständlichkeit.

Einer der ersten Komponisten, der in seinen Werken einen gewissen Amerikanismus propagierte, war Edward MacDowell. Seine amerikanische Haltung bestand jedoch keineswegs darin, ein ausgesprochen amerikanisches, neues Idiom zu begründen, sondern er gab, in einer Zeit, da programmatische Überschriften in Mode waren, seinen Werken Titel, die mit Dingen des amerikanischen Lebens zu tun hatten. In seiner Musik bediente er sich der üblichen Melodik und Harmonik, indem er einen von Grieg nicht allzu weit entfernten Stil anwandte, um seine amerikanisch gefärbten Szenen darzustellen.

MacDowell errang einen spürbaren Einfluß und ist das Haupt einer ganzen Schule von Komponisten, die meinen, wenn sie nur ihren Kompositionen ein amerikanisches Programm geben, sei darum auch ihre Musik schon amerikanisch.

Man hat neuerdings viel darüber diskutiert, was denn das Wesen einer amerikanischen Musik ausmache. Aber es scheint, daß die Streitfrage bisher nicht richtig aufgefaßt worden ist. Eine Gruppe von ausschließlich nördlichen Komponisten hat plötzlich die echte Schönheit der indianischen und der Neger-Volkslieder entdeckt und basiert ihre Musik auf diese Melodien. Diese Leute behaupten, jene Lieder seien die einzige Volks-

musik, die Amerika hervorgebracht habe, und eine nationale Musik könne sich immer nur auf die Volksmusik gründen. Daher sei ihre die einzig amerikanische Musik. Aber schließlich sind wir in Amerika größtenteils weder Indianer noch Neger, und deren Musik, so interessant sie ist, kommt zu uns als die Musik einer fremden Rasse, nicht als eine Musik nach unserem eigenen, eingeborenen Gefühl. Diese Amerikaner, die so Indianer- und Negermelodien verwenden, harmonisieren sie auch ohne jeden Unterschied im Sinne der konventionellen Harmonik europäischer Tradition, was der originalen Wirkung heftigen Eintrag tut.

Es gibt eine Menge verschiedenartiger Volksmelodien, die ihren Ursprung im angelsächsischen Amerika haben. Beispielshalber: Cowboy-Gesänge, die Lieder aus den Kentucky-Bergen, Tanzmusik, wie sie die alten Dorf-Fiedler spielen; und kirchliche Musik, wie sie auf alten ächzenden Harmoniums gespielt und von andächtigen, aber tonal schwankenden Gemeinden gesungen wird. Charles Ives und ein paar andere haben einen Teil ihres Schaffens aus diesen Quellen geschöpft; aber im ganzen ist dieses reiche und anziehende Gebiet noch erstaunlich wenig erforscht.

Ein Grund für den relativen Mangel an Interesse für unsere Volksmelodien ist der, daß wir als Nation mehr in der Gegenwart als in der Vergangenheit leben. Für einen Europäer drückt die Volksmusik seines Landes seine gefühlsmäßige Zugehörigkeit zu seiner Rasse, zu seinem Land und zu einer Tradition aus, die meist bis ins Altertum zurückreicht. Wir Amerikaner bekunden weniger Interesse für das, was in unsrer Geschichte vorgefallen ist, als für die Tradition, die wir heute erst schaffen. Das gegenwärtige Leben und seine zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten beanspruchen unsere Aufmerksamkeit. Der durchschnittliche Amerikaner ist daher mehr an den neuesten Dingen als an alten Volksliedern interessiert. Unter solchen Umständen kann es keine unerläßliche Voraussetzung für amerikanische Musik sein, daß sie auf den alten Volksmelodien basiert; trotzdem sind diese fraglos eine der Quellen, aus denen wir schöpfen können, und man sollte ihnen mehr Beachtung schenken als zur Zeit geschieht.

Europa scheint neuerdings zu dem nahezu einstimmigen Schluß gelangt zu sein, daß der Jazz die einzige wahre Grundlage aller amerikanischen Musik ist. An dieser Vorstellung wird hartnäckig festgehalten, und in manchen Kreisen betrachtet man sie als den Maßstab jeglichen Urteils. Alle Musik, die keine Jazz-Themen enthält, wird für unamerikanisch angesehen. Nun ist es zwar richtig, daß einige junge Amerikaner den Jazz mit Erfolg in ihren Werken benützt haben, aber es ist sehr lustig zu erfahren, daß die Führer dieses Stiles den Anstoß hierzu in Paris gefunden haben. Ein paar sophistische Pariser haben diesen jungen Amerikanern eingeredet (Copland und Gershwin), der Jazz müsse die Grundlage der neuen amerikanischen Musik bilden; und sie nahmen sich das zu Herzen.

Jazz ist eine der Entwicklungsstraßen der amerikanischen Musik, aber schwerlich von größerer Bedeutung als eine Reihe anderer Wege, die beschritten werden können. Die Vereinigten Staaten sind, trotz ihrer Zusammensetzung aus vielen Rassen, im Grunde angelsächsischer Herkunft. Keine Musik, die aller angelsächsischen Züge entbehrt, kann jemals das eigentliche Amerika ausdrücken, wenn sie auch natürlich einzelne Phasen des Lebens in Amerika darstellen kann. Die Grundlagen des Jazz sind die Synkopen und rhythmischen Akzente der Neger; ihre Modernisierung und gegenwärtige Form ist das

Werk von Juden – zumeist von New Yorker „Tin-pan-alley"-Juden.[1]) Jazz ist Negermusik, gesehen durch die Augen dieser Juden. Das übrige Amerika fand den Jazz faszinierend und übernahm ihn, genau so, wie jetzt auch Europa ihn übernommen hat. Aber der Jazz entstammt nicht dem eigentlichen Amerika, nur hat ganz Amerika ihn anerkannt, – was ein großer Unterschied ist.

Von einem Land von der Eigenart der Vereinigten Staaten ist nicht zu erwarten, daß es jemals einen Stil produzieren werde, der mit Ausschluß aller anderen als amerikanisch bezeichnet werden dürfte. Es ist nur natürlich, wenn sich in einem Lande, in welchem so viele Rassen leben und so viele Lebensformen gleichzeitig vorkommen, nebeneinander eine Anzahl verschiedener Stile entwickeln, die alle gleichermaßen amerikanisch sind und die zusammen Amerika als Gesamt repräsentieren. Warum sollte man nicht, wie man etwa neue wissenschaftliche Entdeckungen der Nation ihres Entdeckers zuschreibt, auch einfach amerikanisch jedes neue Element heißen, das von amerikanischen Komponisten in die Musik eingebracht worden ist? Die Untersuchung wird ergeben, daß einige Amerikaner den aus Europa stammenden Stilen neue Winkel erschlossen und daß andere neues Material gefunden haben, das der westlichen Hemisphäre eigentümlich zu sein scheint.

Unsere Dirigenten, Kritiker und Agenten (die Musikmächte Amerikas) haben sich nie den Kopf darüber zerbrochen, ob hierzulande neues musikalisches Material zutage gefördert worden und, falls ja, wie es beschaffen ist. Die meistaufgeführten Komponisten Amerikas sind diejenigen, denen die besten Imitationen europäischer Stile gelungen sind. Unsere Komponisten, soweit sie etwas Originales geschaffen haben, sind dafür nicht nur nicht berühmt geworden, sondern dieser Umstand hat vielmehr einer Aufführung ihrer Werke die größten Schwierigkeiten bereitet; und unsere Verleger, die ungewöhnlich konservativ sind, scheuen sich nicht, Partituren abzuweisen, nur weil sie neue Ideen enthalten.

Weder die Europäer noch die Amerikaner selbst haben daher Gelegenheit gehabt, Bekanntschaft mit einer Reihe von Werken unsres Landes zu schließen, die der Entwicklung des musikalischen Materials wirklich neue Wege erschlossen haben. Es gibt eine ganze Reihe solcher Werke, wie den Lesern der Kritiken etwa von Lawrence Gilman und Paul Rosenfeld bekannt sein wird, die sich beide für diese Arbeiten solange eingesetzt haben, bis einige von ihnen zu einem gewissen Ruhm kamen, ohne daß sie jedoch das Publikum im einzelnen genauer darüber belehren konnten, welches die Unterschiede zwischen den von ihnen propagierten Werken und solchen von weniger begabten Autoren seien. Die Sinfonie-Orchester haben die Werke der Jazzleute gespielt, die von Copland und Gershwin zum Beispiel, aber die ernsthafteren Meisterwerke eines Ruggles oder Ives sind niemals im Rahmen der offiziellen Sinfoniekonzerte aufgeführt worden.

Es wird von einigem Interesse sein, die Arbeiten einer Anzahl von Komponisten gesondert zu betrachten und zu ergründen, welches die Neuerungen sind, die sie getroffen haben. Ich glaube, daß ihre Werke in zwiefacher Hinsicht, sowohl auf Grund ihres musikalischen Ausdruckswertes wie auch nach der Bedeutung des in ihnen aufgedeckten neuen Materials, einen zwingenden Beweis liefern, daß die Vereinigten Staaten Komponisten hervorgebracht haben, die der internationalen Beachtung würdig sind.

(Aus dem Amerikanischen übertragen von Hanns Gutman)

(Fortsetzung folgt im nächsten Heft)

[1]) „Tin-Pan-Alley" (wörtlich übersetzt: „Zinnpfannen-Allee") ist ein Stadtteil New Yorks, in dem die jüdischen Musiker leben, ihre Geschäfte und Büros haben. Anmerkung des Übersetzers

Henry Cowell: Musique Américaine (Résumé)

Y a-t-il un Astyle méricain dans la musique? La majeure partie des oeuvres que nous entendons révèlent une éducation musicale absolument européenne. Le premier auteur qui a propagé un certain américanisme était Edward MacDowell. Bienque les éléments proprement musicaux soient restés absolument européens, il a cherché cependant à adapter les titres de sa musique à programme aux choses d'Amérique. – Il est faux de croire qu'une musique proprement américaine doit se baser sur le folklore du petit nombre d'indigènes qui habitent le Nord de l'Amérique, car le véritable Américain est – malgré la multiplicité des races qu'on rencontre dans les Etats-Unis – un anglo-saxon. Il appartient donc à un peuple qui dispose d'un très grand héritage folkloristique. Le jazz n'est donc pas du tout un élément caractéristique pour la musicalité américaine. C'est à Paris qu'on a suggéré cette idée du jazz aux quelques jeunes Américains (Copland et Gershwin) qui ont commencé ce genre de composition »caractéristique« pour le nouveau monde. Mais cette modernisation de la musique nègre par le jazz n'est que l'oeuvre des juifs. Elle n'est donc »caractéristique« que pour une petite partie de cette conglomération de races qui forment la population de l'Amérique. (M. Sch.)

Pierre-Octave Ferroud (Paris)

DAS ÄSTHETISCHE PROBLEM BEI STRAWINSKY

1.

Die aufsehenerregende Aufführung der Kunst der Fuge von J. S. Bach, die Hermann Scherchen vor kurzem im Konzert des Pariser Symphonischen Orchesters gegeben hat, bringt vor unseren Gesichtskreis ein Problem zurück, das gleich einem Kometen periodisch immer wiederkehrt: das Problem des Wesens der Kunst. Es ist gewiß das Höchste, das die Musiker und Theoretiker vorhaben können, und seine philosophische Betrachtung, wenn sie auch schwierig ist, gibt dem Geiste einen wundervollen Übungsraum, sowie eine der größten Befriedigungen.

Man wird deshalb nicht erstaunen, wenn ich unter dem Vorwand der Kunst der Fuge nun die musikalische Natur des Komponisten kennen zu lernen versuche, der auf seine Zeitgenossen, ob willig oder unwillig, den größten Einfluß – es sei Anziehung oder Abstoßung – geübt hat: Igor Strawinsky. Für ihn, in seinem Namen oder in feindlichen Angriffen gegen seine Gewalt geht der Streit. Man kämpft, um ihn zu rühmen oder abzulehnen. Man hat so vieles von ihm gesagt oder geschrieben, daß es interessant scheint, seinen Schaffensprozeß näher zu studieren, um so, ohne natürlich eine endgültige Entscheidung zu beanspruchen, besser urteilen zu können.

Zunächst möchte ich ein Problem, mit dem, wie es scheint, alle einverstanden sind, zurückstellen: Strawinsky als Musiker des Konkreten; dies ist von einem gewissen Standpunkt die bequemste Formel für den ganz eigentümlichen Realismus, dem man z. B. in

Petruschka begegnet, und der das Objekt von einem wahrheitsgemäßen Scheine erleuchtet und es so, wie es ist, erscheinen läßt, ohne jegliche unnütze „Erklärung", ohne den geringsten Kommentar.

Daher glaube ich, daß es viel wichtiger ist, zu betrachten, wie Strawinsky sich im Abstrakten bewegt, wie er, ob absichtlich oder nicht, seine Musik so orientiert, daß zu ihrem Realismus eine gewisse Objektivität sich zufügt und sozusagen sich aufschichtet. Diese Objektivität ist mit dem Realismus so verflochten, daß man kaum weiß, ob die beiden nur eins bilden oder dennoch unterschieden werden müssen.

Was ist aber im Grunde genommen diese Objektivität, wenn nicht die Abstraktion selbst, dieses Wort nicht als Synonym des „Wesens" genommen, sondern vielmehr als eine Tat, ein Wirken, durch welches der Musiker Strawinsky das Unteilbare dennoch getrennt anschaut? Aber es ist nicht ziellos, daß er diese Operation vornimmt; sie ist nur eine der Phasen der alten Cartesianischen Analyse, die uns die Schwierigkeit in so viel Teile wie möglich zu zerlegen auffordert.

Nachdem er das musikalische Problem im großen vorgenommen und ihm vom „Sacre du Printemps" bis zur „Nachtigall" verschiedene höchst eigentümliche und sogar ungestüme Lösungen gegeben hatte, die man, wenn es beliebt, für den Ausdruck einer romantischen Natur halten darf, hat Strawinsky allmählich die Zahl der wirkenden Elemente beschränkt, und damit die oben erwähnte Abstraktion auszuüben angefangen. Das sonderbarste ist aber dabei, daß diese Abstraktion ihm in ihren zwei aufeinanderfolgenden Formen auf die beiden Elemente des Musikphänomens sich zu konzentrieren scheint; wir werden nun versuchen zu entwickeln, auf welche Weise.

2.

Die ganze Periode von ungefähr acht Jahren, die mit dem „Chant du Rossignol" (1914) beginnt, zeigt uns diese Abstraktion auf Kosten des äußeren Musikgeschehens, mit Konzentration auf den inneren Inhalt, der dem Komponisten eigens gehört, wenn er ihn auch vielleicht gewissermaßen ererbt hat. Die orchestrale Schicklichkeit des „Petruschka", der barbarische Reichtum des „Sacre", die zauberische Anmut der „Nachtigall" geben anderen Ausdrucksmitteln Platz, immer einfacheren, immer demütigeren, ohne den Wert und die Macht der Werke und ihrer Ziele zu vermindern. Die melodischen Bogenlinien verkürzen sich, die rhythmischen Kombinationen schränken sich in jedem Werke zu einem eigenen, kaum wechselnden, leicht erkennbaren Schema ein. Ebenso vereinfachen sich das polyphone, sowie das von ihm abhängende harmonische System, deren Entwicklung in Strawinskys Werken der vorhergehenden Perioden gerade besondere Aufsehen erregte. Man kann schon nicht mehr von ihrem Reichtum, ihrer Virtuosität sprechen, sondern in ihnen nur gehorsame Diener eines höheren Willens sehen.

Es ist vielleicht nicht zufällig, daß nach einer ganz scholastischen Anfangsperiode, aus welcher die Symphonie und „Der Faun und die Schäferin" von Gewissenhaftigkeit, aber von keinem Enthusiasmus zeugen, Strawinsky seine eigentliche Tätigkeit mit einem Stück, das den Titel „Feuerwerk" trägt, begonnen hat. So ist er schon bei seinen echten ersten Schritten von einem großen Tateneifer ergriffen, und zaudert nicht – man sieht es im „Sacre" – die Traditionen umzustoßen. Plötzlich scheint er auf eine andere Weise seiner selbst bewußt zu sein: er eliminiert schonungslos alles, was ihn nur als eine Störung berühren könnte, und wir sehen, wie er auf dem Boden seines Reiches sich befestigt.

Ich möchte hier keine trockene Aufreihung seiner Werke geben, deren „Reiz für das Gefühl“, man kann es nicht leugnen, ziemlich gering ist. Man muß für sie einen Grad von Rezeptivität beanspruchen, der über die Mittel eines Durchschnittzuhörers hinausgeht. Und doch sind diese Stücke nicht abweisend. Nicht nur sind sie nicht langweilig, sondern, im Gegenteil, es ist ein Vergnügen für den geistigen Hörer, in ihnen der Sicherheit der Linien, der Klarheit der Ideen und der Gedankengestaltung zu folgen. Die innere Spannung, die Hartnäckigkeit dieser Musik setzen den Zuhörer in den Zustand, der sich einer wirklichen, doch keineswegs pathologischen Entzückung nähert.

Man hat behauptet, es wären Forderungen mystischer Art. Ich denke es nicht, denn jeder Mystizismus setzt den Glauben voraus, und dies ist nicht der Fall mit einer so dialektischen Kunst. Der Romantismus, den man noch im „Sacre“ finden könnte – und der darin mit einer ganz klassischen Entwicklung sonderbarerweise coexistiert –, fehlt gänzlich im »Renard« sowie in den russischen Liedern, und wenn die letzteren uns auch lebhaft anregen, wirken sie doch nicht auf unser Herz.

Das Grundelement dieser Musik, sowohl in der Geschichte vom Soldaten und in den Pribautki, als in den Drei Stücken für Streichquartett wie in den beiden Sammlungen ad usum delphini, wo wechselweise die hohen und die tiefen Stimmen leicht sind und welche später die zwei kleinen Suiten für Orchester geworden sind, das Grundelement, sagen wir, ist überall ganz und gar russisch. Methodisch benutzt Strawinsky diesen russischen Inhalt, ohne zu leugnen, daß er ihn ebenso viel um sich als in sich findet. Vergebens wird man uns beweisen wollen, daß der Russe, unter verschiedenen Einflüssen, musikalisch ebenso wie ein Italiener, ein Wiener oder ein Deutscher denkt: der dissidente Gesang ist Gott sei Dank da, um uns das Gegenteil zu bezeugen. Wir könnten mit einem Okzidentalen – ich meine dabei einen im Westen von der Weichsel oder den Karpathen geborenen Musiker – wetten, daß er nie so schreiben könnte.

Strawinskys Evolution ist leicht in der Reihenfolge seiner Werke zu sehen. Es ist sogar höchst interessant, ihr Fortschreiten zu beobachten, so z. B. wie der »Renard« die »Noces« erklärt, – obwohl beide vom Jahre 1917 sind: dieselbe Manier, die polyphonen Linien zu führen, die Chöre zu benutzen, die Kürze zu suchen. Ob er ein kleines Orchester oder vier Klaviere gebraucht, – die Instrumentaltechnik bleibt bei Strawinsky im Grunde gleich und sucht offenherzig den Tönen alles, was erkünstelt scheinen könnte, wegzunehmen. Das kleine Konzert in der Geschichte vom Soldaten ist eben nur das Spiel einer Klarinette, eines Fagotts, eines Hornes, einer Posaune, einer Geige, eines Kontrabasses und des Schlagzeugs: man kann den nur bedauern, der darin etwa eine Landschaft oder einen Seelenzustand zu erkennen glauben würde.

Mit großem Mut zwingt er sich, allen Kunstgriffen zu entsagen, und so erreicht er den höchsten Gipfel seiner Musik, die »Noces«, von dem ich oben gesprochen, und der gewiß in allen vier Bildern eines der reinsten Meisterwerke der Menschheit ist. Aber noch einmal: die „Hochzeit“ kann nur als ein nationales Werk existieren, mit seinem Standesamt und „Paß“, wie der Autor selbst sich ausdrückt. Es ist der Ausdruck und die höchste Apotheose der russischen Erde. Strawinsky hat dieses Wunder getan, dort zu gewinnen, wo alle Kapitalisten nur Verlust empfangen. Es ist wahr, daß er immer fern von jeder Kunstschieberei geblieben ist.

Die eben untersuchten Werke haben noch eins gemeinsam: ihr musikalischer Gedanke ist Funktion eines dramatischen oder epischen Elements. Das will sagen, daß dieser Gedanke nicht ganz aus dem Innern entspringt, denn seine Form ist durch eine äußere Notwendigkeit bedingt.

Von nun an gehorcht Strawinsky, – man merkt diese Tendenz im Concertino, in den Symphonien für Blasinstrumente, im Oktett, im Klavierkonzert – niemandem als sich selbst, und ein anderer möge ihm noch so nahe kommen, ja mit ihm zusammenfallen, wie wenn er sich als sein Librettist improvisiert, Strawinsky bleibt immer frei, und seiner Freiheit Herr. Allmählich macht das, was wir „Abstraktion mit Konzentration auf den Inhalt" nannten, der „Abstraktion mit Konzentration auf die Form" Platz. Anders gesagt: er ersetzt das Problem des Schaffens, das ihn früher beschäftigte, durch das der Durchführung, welche eher sekundär, d. h. interpretativ ist.

Soweit wenigstens nach seinen Exegeten. Und so meinen sie, daß er uns nicht eine Sonate, sondern die vorbildliche Sonate, nicht ein Oratorium, aber das Oratorium-Vorbild zu geben sucht, – als wenn alle diese Musikarten nur auf seine Definition warteten, und es nur eine einzige Manier dafür gäbe. Der Materialwert gilt ihm gleich, wenn nur das Gebäude hält. Diese Geistestendenz wird öfter „Neo-Klassizismus" genannt. Man könnte sie als das Suchen nach dem „Werke an sich" bezeichnen. Denn was hat der Klassizismus damit zu tun?

3.

Nehmen wir die Definition des Schönen als einer Erblühung der Form auf der ihr entsprechenden Materie an; sie ist der Definition der Kunst als eines vernehmlichen und bedachten Ausdrucks des Schönen parallel. Man kann nicht bestreiten, daß ein Kunstwerk eben das Gleichgewicht zwischen dem Schönen und seinem Ausdruck, zwischen der Materie und der Form fordert: es ist die Evidenz selbst. Die Willkür beginnt, wenn man aus einer gewissen Systematik heraus der Form das Vorherrschen über den Stoff gibt. So kommt man dazu, etwas aus nichts machen zu wollen. Ich sehe nicht ein, wie dies mit dem famosen Dogma der „reinen Musik" vereint werden kann.

Denn es ist ganz willkürlich, daß Strawinsky, statt sich seiner Natur gemäß auszudrücken, das Vorbild, ja die Formeln bei Bach und Händel sucht. Wir geben gern zu, daß er sie dabei nicht nur nachahmt: es bleibt doch, daß er eine Epoche eher als eine andere aufsucht, und ihr a priori eine Vollkommenheit zuschreibt, die noch zu beweisen ist.

Man hat gesagt, daß er auf diese Weise, durch Gebrauch der musikalischen Sprache des 18. Jahrhunderts dieser ihren früheren Wert zurückgibt. Aber jede lebendige Sprache ändert sich, und die musikalische Sprache ist nicht tot. Ein Schriftsteller, welcher alle Worte, die nach einem gewissen Datum entstanden sind, ausschließen wollte, würde platt schreiben, wenn auch die von ihm ausgewählten Worte ursprünglich ausdrucksvoll gewesen wären. Ein Beispiel: Bossuet, um die Bestürzung beim Hofe Ludwigs XIV. beim Tode der Henriette von England zu beschreiben, spricht von der „erstaunlichen" (étonnante) Nachricht. Jetzt ist dieses Wort bei allen Sprachen, bei allen Gelegenheiten so gebräuchlich, daß man ihm nicht, ob man es bedaure, seinen früheren Sinn zurückgeben kann.

Es könnte uns erwidert werden, daß man während der Renaissance eben auf diese Weise die Werke der Griechen und der Römer in die Aktualität zurückbrachte. Diese Parallele ist nicht stichhaltig. Die temperierte Musik, ob man es will oder nicht, ist seit ihrem Ursprung immer eine und dieselbe Sprache geblieben. Die Humanisten inspirierten sich in der Antiquität, aber ihr Gedanke transponierte diese in eine andere Sprache, und verwandelte sie dabei gleichsam durch eine Transsubstanziation: sonst wäre es nur eine Übersetzung oder eine Nachahmung gewesen. Hier kann man nur die Orientierung eines geometrischen Planes ändern, der dabei doch derselbe bleibt, und den man eben nur in verschiedener Weise betrachten und beurteilen kann.

Die Willkür eines Künstlers, der einem solchen Imperativ gehorcht, bringt eine umso unangenehmere Verwirrung, als diese eine gewisse eigene Ordnung zurechtzubringen sucht. Man türmt mechanische Regeln auf, die man später eigensinnig beobachtet oder sie zu vermeiden bestrebt ist. Man vergißt das eigentliche Ziel, das Schaffen und sucht Kunstgriffe, denn keine Formel kann etwas hervorbringen, und der Genius setzt überall statt Formeln Leben ein. Der Philosoph Ernest Hello hatte es schon längst gesagt: „Das größte Unglück für einen Stil ist, unabhängig von der von ihm ausgedrückten Idee bewundert zu sein".

Und endlich als letzte Bemerkung: wo sieht man denn wirklich die so oft gerühmte Logik in Strawinskys Evolution? Wir sehen im Gegenteil – und übrigens leugnen wir nicht sein Recht dazu – einen Wechsel der Ziele, die oft weit voneinander stehen. Und man bemerkt sogar nicht den Widerspruch, wenn man hinzufügt, daß er jedes Mal, wenn er etwas Neues vornimmt, für sein Ziel genau angepaßte Mittel aussucht. Er benutzt den Wind, und richtet nach ihm seine Segel: wer wird ihm das vorwerfen?

Das ist gerade ein Zug seiner Persönlichkeit, der allen, die sein Werk studieren werden, am meisten gefallen wird. Sein größtes Verdienst besteht darin, daß er jedes Mal, nachdem er sich selbst auf dem Scheiter verbrannt hat, wieder auferstanden ist. Nicht nur hat er seinen Glauben bekannt, sondern ist auch ein Märtyrer gewesen. Er konnte aus einem und demselben Modell mehrere angenehme Abzüge bekommen: er hat es aber immer mutig zerschlagen, und nie einen Versuch wiederholt. Welch ein Beispiel von Hartnäckigkeit und Entsagung!

Aber wie komme ich dazu, von ihm fast im Vergangenen zu sprechen? Hat er nicht vor kurzem mit seinem Capriccio noch einen für ihn neuen Weg genommen? Wohin sich dieser unerschrockene Sucher auch wendet, überall trennt er die Elemente der Musik auseinander, und bemüht sich dann ihre Synthese zu schaffen. Wir müssen bei ihm noch auf viele Überraschungen gefaßt sein und ihn immer im Auge behalten, denn er, der in zwanzigjähriger Laufbahn so viele alte und bequeme Gewohnheiten der Euterpe umgestoßen, hat gewiß sein letztes Wort noch lange nicht gesprochen.

Pierre-Octave Ferroud: Le Problème Esthétique chez Strawinsky (Résumé)

Strawinsky le musicien du concret – voici un jugement général sur lequel tout le monde se trouve d'accord. Son naturalisme riche et toujours nouveau n'a pas un rôle de commentaire. Il cherche tout simplement à faire paraître les choses telles qu'elles sont. A partir de 1914 – l'année du chant du rossignol

– tous les éléments simplement décoratifs, les couleurs, commencent à disparaître pour cèder la place à une forme de plus en plus simple, à une pensée musicale plus concentrée, à des lignes mélodiques et des combinaisons rhythmiques plus sobres. Le tissu contrepointique et le canevas harmonique se simplifient également. Il est facile de suivre cette évolution de la manière de Strawinsky. L'élément fondamental de cette musique – autant dans l'histoire du soldat que dans les recueils ad utum delphini – est absolument russe. La pensée musicale est presque toujours fonction d'un élément dramatique ou épique. Mais la forme de cette pensée est déterminée par les lois propres de l'architecture musicale. Désormais Strawinsky n'obéit plus qu' à son propre génie qui en se tournant de plus en plus d'un réalisme extérieur vers un réalisme intérieur passe de »l'abstraction avec concentration sur le contenu musical« peu à peu à une »abstraction avec concentration sur la forme«. En renouvelant dans chaque oeuvre la qualité de son invention musicale et ses moyens techniques Strawinsky montre une audace et une puissance d'invention extraordinaire. (M. Sch.)

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

Frank Warschauer (Berlin)

DIE TECHNISCHE MUSIKINTERNATIONALE

Vor einiger Zeit fand zwischen Berlin, Brüssel und London ein interessantes Austauschkonzert im Rundfunk statt. Es wurde zum großen Teil moderne Musik gesandt, aus Berlin: die Lindbergh-Kantate von Brecht-Weill, aus Brüssel: Stücke von Pooth und Quinet, aus London: eine Symphonia concertante von Walton. Die Stücke wurden von den einzelnen Sendern nacheinander im Laufe des gleichen Abends übertragen, und es kam so ein Konzert zustande, bei dem die Internationalität nicht nur durch die Komponisten, sondern auch durch die verschiedenen Orte der Konzerte bestätigt war. Ein solches Konzert, bei dem die Mitwirkenden in den verschiedenen Hauptstädten Europas verteilt sind, ist natürlich mehr als eine technische Spielerei. Es ist bezeichnend für die Erleichterungen, die die internationale neue Musik durch die Mittel technischer Musikverbreitung erfahren kann.

Eine solche Verbindung verschiedener Sendezentren ist von umso größerem Wert, als die sonstigen Sendungen schließlich doch bis zu einem gewissen Grade lokal beschränkt bleiben, weil die Zahl der mit guten Fernempfängern ausgerüsteten Hörer, die alle wesentlichen Stationen Europas klangrein aufnehmen können, auch jetzt noch verhältnismäßig gering ist. Freilich wird naturgemäß durch jede Rundfunksendung der Kreis der Hörer gegenüber der Konzertwiedergabe beträchtlich erweitert, aber die eigentliche Funktion, das Herübergreifen über die Landesgrenzen, ist doch nur möglich, wenn

die verschiedenen Sendeleitungen Drahtübertragungen verabreden. Dadurch ist nämlich die Gewähr geboten, daß man die Darbietung an allen in Betracht kommenden Orten mit dem einfachen Ortsempfänger abhören kann, denn sie wird ja gleichzeitig von den verschiedenen Stationen durch den Sender verbreitet.

Diese Institution der Rundfunkübertragung hat in der letzten Zeit bedeutend an Umfang und an Wichtigkeit gewonnen. In Deutschland sind es hauptsächlich zwei Gruppen, die gegenübergestellt oder, je nach Bedarf, auch vereinigt werden: die östliche, eine Verbindung der Sender Berlin, Prag, Wien, Warschau und häufig auch Budapest, und die westliche mit dem Sendezentrum Köln, welche die Brücke zu Frankreich, Belgien und England darstellt. Die Übertragungen aus den nordischen Ländern, sowie aus dem Süden sind bisher vollkommen vernachlässigt worden. Was sich hier herausbildet, ist ein europäisches Konzert, welche Bezeichnung man nicht mit ironisch gesprochenem Unterton anwenden darf, wie es in der Politik, besonders vor dem Kriege, geschah. Es ist klar, daß solche Möglichkeiten technischer Musikverbreitung zwischen den verschiedenen Teilen Europas und späterhin auch zwischen den verschiedenen Erdteilen eine höchst bedeutsame Funktion in dem Musikleben der Gegenwart zufällt. Umso merkwürdiger ist es, daß dies vielfach gerade in den Kreisen der musikalisch Gebildeten nicht so gewürdigt wird, wie es notwendig ist, was freilich auch durch die teilweise ans Komische grenzenden Unzulänglichkeiten der Behandlung dieser Dinge in der Presse und der sonst maßgebenden Öffentlichkeit begründet sein mag. Hier kann sich eine neue Form europäischer Gemeinsamkeit herausbilden, die auf keinem Gebiete so entschieden in Erscheinung treten muß, wie auf dem der Musik, weil dabei die Hindernisse der Sprachverschiedenheiten wegfallen.

Wenn bei diesen internationalen Austauschkonzerten Sendungen von einem oder mehreren Orten durch Drahtleitungen auf andere Sender übertragen und von dort weiter verbreitet werden, so ist ebenfalls bemerkenswert die andere Form internationaler Manifestation im Rundfunk: die sogenannten „Internationalen Abende", die freilich jetzt allmählich zurückzutreten scheinen. Dabei wird allen Sendern Europas empfohlen, am gleichen Abend charakteristische Werke eines Volkes zu bringen, sodaß der Rundfunk Europas dann jeweils einen deutschen, französischen, tschechischen usw. Abend veranstaltet und zwar derart, daß dabei die Programmgestaltung im einzelnen den Sendern überlassen bleibt. Es hat sich herausgestellt, daß dieses Programmprinzip zu allgemein gehalten ist, um auf die Dauer fruchtbar zu bleiben; es zwingt zu einer Herausstellung scheinbar oder wirklich repräsentativer nationaler Repertoirewerke, und das kommt auf Wiederholung bekannter Stücke hinaus. Die neue Musik hat bezeichnenderweise dabei bisher nur eine ganz geringe Rolle gespielt.

Umso notwendiger aber ist es, daß man die volle Aufmerksamkeit jener anderen, vorher geschilderten Möglichkeit internationalen Musikaustausches durch den Rundfunk zuwendet. Leider ist das oben genannte Konzert bisher in dieser Form vereinzelt geblieben, vielleicht deshalb, weil die Kreise, an die es eigentlich appellierte, nicht genug Interesse dafür aufgebracht haben. Man wird dieser Form internationaler Musikverbreitung eine erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden müssen.

Neuerdings verbreitet der deutsche Rundfunk auch vielfach Konzerte von Musikfesten, so zum Beispiel kürzlich aus Pyrmont und Königsberg. Abgesehen von der

ideellen Bedeutung einer Wirkungsmöglichkeit in größere Weite wird dabei immer mehr neben dem organisatorischen auch das materielle Moment eine Rolle spielen, ergibt sich doch dadurch eine finanzielle Unterstützung solcher Veranstaltungen.

Es ist bedauerlich, daß diese Möglichkeiten bisher kaum für den Musikaustausch zwischen Frankreich und Deutschland nutzbar gemacht worden sind. Schuld daran haben vielleicht die schwierigen französischen Rundfunkverhältnisse, die es offenbar besonders schwer machen, repräsentative und interessante Programme, zumal mit neuer Musik, zu gestalten. Wenn hierbei die direkte Übertragung von Konzerten gegenwärtig keine große Rolle spielt, so ist es andererseits wichtig, festzustellen, wie viel in der letzten Zeit der deutsche Rundfunk und besonders der Sender Berlin zur Verbreitung neuer französischer Musik getan hat. Man hörte hier Hauptwerke von Milhaud, Ravel, Roussel, Honnegger und Debussy. Wahrscheinlich wäre in Zukunft noch viel mehr zu erreichen, wenn die Verteilung neuer Musik an die Sender und deren Übertragung in die verschiedenen Länder Europas einheitlich organisiert würde, vielleicht durch die „Internationale Gesellschaft für neue Musik".

Es ist wesentlich, sich bei dieser Gelegenheit einmal klar zu machen, welche technischen Möglichkeiten heute gegeben sind und wie man sie auswerten kann. Nicht nur kann der Rundfunk dafür sorgen, daß ein sehr großer Teil von Zuhörern an dem Musikfest teilnimmt, es ist auch jetzt, technisch zum mindesten, sehr einfach, sämtliche Darbietungen so festzuhalten, daß sie jeder Zeit reproduzierbar sind: nämlich durch die Schallplattenaufnahmen von Rundfunksendungen. Dadurch erübrigt sich der Transport der Aufnahmeapparate an den Ort des Konzerts; es könnten zum Beispiel Aufnahmen aus Lüttich mit Hilfe der Drahtübertragung leicht in Berlin oder Köln hergestellt werden. So ist die Aufzeichnung jedes beliebigen Konzertes auf Schallplatten durch den Rundfunk ungeheuer vereinfacht worden. Zum mindesten im Prinzip – denn praktisch erscheint in diesem Moment auf dem Felde als drohender Gegner die Schallplattenindustrie mit ihren geschäftlichen Interessen, die nicht dulden kann, daß der Rundfunk einen Teil ihrer Funktionen mit übernimmt. Auch sonst ergeben sich dabei Schwierigkeiten, zum Beispiel solche urheberrechtlicher Art. Man nimmt in Deutschland an verschiedenen Sendern öfters wichtige Sendungen verschiedener Art auf Schallplatten auf, um so ein Rundfunkarchiv zu schaffen; leider ist dies bisher nur wiederum innerhalb des Rundfunks zu verwenden, die betreffenden Platten dürfen nicht vervielfältigt und verbreitet werden. Tatsächlich ist es aber heute bereits so, daß technische Mittel gegeben sind, um die Einmaligkeit jeder wichtigen künstlerischen Darbietung, also auch zum Beispiel aller Konzerte eines Musikfestes, aufzuheben. Durch die Verbindung von Rundfunk und Schallplatte wäre es heute verhältnismäßig einfach, ein ganzes Musikfest auf der Schallplatte festzuhalten. Es müßte unbedingt daran gearbeitet werden, die Hemmungen geschäftlicher und rechtlicher Art, welche dies verhindern, möglichst bald zu beseitigen.

Eigentümlich ist auch die Situation auf dem Gebiete der Schallplatte. Das Repertoire der Schallplattengesellschaften an Aufnahmen neuer Musik, zumal französischer, ist allmählich ziemlich reich geworden; offenbar hängt dies damit zusammen, daß sich die Schallplatten in Frankreich bereits stärker als Mittler von wertvoller neuer Musik durchgesetzt haben als in Deutschland. Leider ist es aber nicht einfach, diese Aufnahmen zu erhalten; obwohl sie von Filialen der gleichen drei internationalen Schallplatten-

Trusts hergestellt sind, die überall diese Industrie beherrschen, sind sie doch nirgends konzentriert und vielfach außerhalb des Landes, für das sie in erster Linie bestimmt sind, gar nicht oder nur mit Schwierigkeiten erhältlich. Ein so primitiver Mangel geschickter Verteilung hindert es, daß die Schallplatte ihre Funktion als Mittler neuer Musik zwischen den Ländern voll erfüllen kann – soweit es sich nicht um bereits sehr bekannte Werke handelt. Er wäre am leichtesten zu beseitigen, wenn die Freunde neuer Musik dabei einheitlich und geschlossen vorgehen würden, was auch aus Gründen einer damit zusammenhängenden Beeinflussung des Schallplattenprogramms wünschenswert wäre. Es könnten sich nach dem Muster von Buchgemeinschaften Schallplattengemeinschaften bilden, wie dies unter anderm auch Walter Gronostay vorschlägt. Dadurch wäre das Risiko der Aufnahme weniger bekannter Stücke für die Schallplattenindustrie vermindert oder aufgehoben und es wäre die Möglichkeit gegeben, planmäßig Werke neuer Musik aufzunehmen und zu verbreiten. Die Tendenz der neuen Musik, aus der Exklusivität kleiner Kreise zu breiterer Wirkung zu gelangen, läßt alle diese Fragen technischer Verbreitung als besonders wesentlich erscheinen.

Frank Warschauer: Internationalisme en Musique Mécanique. (Résumé)

Les postes de T. S. F. de Berlin, Bruxelles et Londres ont organisé un concert commun. Chaque ville a contribué à ce programme par une œuvre nationale caractéristique. Une bonne liaison – qui s'établit par une transmission par fil – entre les grands postes devient alors très importante, étant donné le petit nombre d'auditeurs qui possèdent des appareils capables de recevoir les ondes des stations très éloignées. Une telle organisation leur permet d'entendre cette musique dont les exécutants se trouvent à trois endroits différents et très éloignés l'un de l'autre par un seul poste. Ces relations ont été surtout développées avec l'est et l'ouest de l'Europe. On a trop négligé le nord et le sud. L'exellente idée des soirées de musique nationale n'a pas eu de réalisation très heureuse faute de programme de travail bien organisé. – Au point de vue commercial les sociétés de grammophones et celles du T. S. F. se font souvent la guerre. Cela est très regrettable et ne tient qu'à la mauvaise organisation du travail. La création d'un comité d'organisation des programmes artistiques et d'échange international serait necessaire. – (M. Sch.)

Millar Craig (London)

VOM ENGLISCHEN RUNDFUNK

Seit dem März bietet London zwei Funkprogramme gleichzeitig – das „National"-Programm auf den zwei Wellenlängen 261 und 1554 (Daventry), und „Regional"-Programm 356,3 m. Diese Programme stehen zueinander in möglichst großem Kontrast, damit jeder Teilnehmer zu jeder Tageszeit etwas hören kann, was seinem Wunsche entspricht.

Am Sonntag fängt die „National"-Sendung um 16.00 (Mitteleuropäische Zeit) fast immer mit dem Vortrag einer Kirchenkantate von Bach an. Dann gibt man entweder Orchester-Konzerte (Symphonie oder leichtere Unterhaltungsmusik), Militär-Musik oder Kammermusik-Programme bis 23.30 – außerdem Gottesdienst, Vorlesungen aus der Bibel, Pressedienst usw. Fast ohne Ausnahme bietet auch das „National"-Programm um 21.45 am Sonntag das Auftreten von hervorragenden Künstlern des In- und Auslandes, in den letzten Wochen, z. B. von Sapellnikoff, Szekely, Harold Samuel, Steuermann, Albert Sammons, Maggie Teyte, Elena Gerhardt u. a.

Das „Regional"-Programm fängt eine halbe Stunde später an, mit Musik derselben verschiedenen Arten, und zwar derart, daß, wenn das „National" Symphonien oder dergleichen ernste Musik sendet, etwas leichteres vom „Regional" geboten wird.

An Wochentagen senden beide Funk-Stationen von 11 Uhr bezw. 11.15 bis 24.00 ununterbrochene Programme. Teilweise von den Senderäumen, teilweise von auswärts – von Kirchen, Theatern, Konzertsälen, Kinos, Restaurants, gibt man Musik jeder Art auf den Sender – von den Symphonien eines Mahler bis auf Jazz, und immer auf die Weise zusammengestellt, daß die zwei gleichzeitigen Sendungen einen deutlichen Gegensatz bilden.

Der verantwortliche Direktor für diese große und mannigfaltige musikalische Tätigkeit war bis zum Ende des vorigen Jahres Percy Pitt, – weltberühmt als Opern-Dirigent, ein wahrhaft gebildeter Künstler, der die ganze Musik und sämtliche Musiker der Welt, wie fast kein anderer, kennt. Nicht nur die Aufsicht über die Londoner Programme fiel ihm zu, sondern auch die über sämtliche Sende-Stationen Groß-Britanniens. Er dirigierte selbst die Opern-Sendespiele, die man monatlich vom Senderraum aus aufführt (jede Oper zweimal); die Besetzung der Opern und die ganze Einstudierung war seine Sache; er dirigierte auch viele Symphonie- und andere große Konzerte, und war auch mit den zahllosen Einzelaufgaben der täglichen Programme vertraut. Obgleich er mit sechzig Jahren seinen Abschied von der aktiven Arbeit genommen hat, so wird er immer noch die Opern einstudieren und leiten, und auch viele große Konzerte dirigieren. Als verantwortlicher Musikdirektor ist Adrian Boult sein Nachfolger, einer der hervorragendsten Orchesterdirigenten unter den jüngeren Musikern Englands.

Der ständige Dirigent des Londoner Funk-Orchesters ist John Ansell, ein tüchtiger Musiker mit einer langen Erfahrung der besten Orchestertradition. Die Militärkapelle (vielmehr Militärorchester, da die Mitglieder keine Soldaten sind, sondern Bläser ersten Ranges) leitet Walton O'Donnel, ein ebenfalls ausgezeichneter Musiker und Komponist, und der Chordirigent ist Stanford Robinson, der sich trotz seiner Jugend als wahrhaft sachverständig erweist. Jedem steht ein Hilfsdirigent bei und Orchester, Militärorchester und Chor haben je einen Sekretär, der für die Proben, Partituren, Stimmen, sowie die Aufträge an die Mitglieder sorgt.

Unter denen, die dem Musikdirektor hinter der Szene Hilfe leisten, spielt einer eine wichtige Rolle als eine Art Adjutant. Seine Pflicht ist es, dafür zu sorgen, daß alles auf der rechten Bahn läuft, daß alle Aufträge seines Chefs dem betreffenden Beamten mitgeteilt, daß alle Vorschläge der anderen ihm vorgelegt werden. Außer ihm sind vier junge Musiker dafür angestellt, die täglichen Programme zu organisieren, zwei davon beschäftigen sich nur mit dem Briefwechsel zwischen B. B. C. und den Künstlern

des In- und Auslandes und mit allen Einzelheiten wie Reisen, Honoraren usw., und einer nur mit den Konzerten, bei denen das Publikum anwesend ist.

Drei ausgezeichnete Künstler übernehmen sämtliche Klavier-Begleitungen, und solche Klavier-Vorträge, wie sie täglich zwischendurch als notwendig vorkommen. Die ganz neue Kunst, Funkmusik tongetreu zu verbreiten, vertraut man einem begabten jungen Musiker, der ebenfalls technisch gewandt ist. Er oder einer seiner vier Kollegen wohnt jeder Probe und jeder Aufführung bei, und paßt auf, ob jede Stimme und jedes Instrument die dementsprechende Stärke und Gattung hat. Und einmal in jeder Woche versammelt sich das ganze Personal der Musik-Abteilung mit dem Musikdirektor als Vorsitzenden, um Erfahrungen, Kritiken und Vorschläge auszutauschen.

In Cardiff, Birmingham, Manchester und Belfast sind Radio-Orchester; das Cardiffsche, seit zwei Jahren als „National Orchestra of Wales", veranstaltet viele Concerte in der Gegend, und hat bereits viel getan, um gute Orchestermusik bekannt und beliebt zu machen, wo bis dahin recht wenig Derartiges geboten wurde. Jedes Orchester hat selbstverständlich seinen Dirigenten, Konzertmeister (der auch im Notfall dirigieren kann) und seinen Klavierbegleiter. In diesen Stationen hat man auch überall einen Chor, und die Konzerte werden ungefähr wie in London ausgeführt. Nur hört man dort, natürlicherweise, lange nicht so viele Künstler internationalen Rufes wie in der Hauptstadt.

Welche die hauptsächlichen Punkte der Programme sind, ist nicht so leicht gesagt. Man versucht das beste aus allen Gebieten der Kunst, von allen Ländern und allen Zeiten, vorgetragen von den besten Künstlern der Welt, allmählich zu Gehör zu bringen. Die großen, alten und klassischen Meister, die Romantiker, die Modernen, selbst die Vertreter der allerneusten Tendenzen, kommen in den Programmen zu Worte. Von Schönberg z. B. hat man bereits die „Gurrelieder" (öffentlich mit Schönberg als Dirigent), „Die verklärte Nacht", „Pierrot Lunaire" (das Ensemble mit Erika Wagner) die Kammer-Symphonie und kleinere Werke von Hindemith, Bartók, Kodaly, Toch, Webern, Krenek, wie auch von den neuesten Tondichtern Englands, Amerikas und Europas, typische Musik verbreitet. Einmal im Monat wird ein Konzert der modernsten Musik gegeben, in einem Konzertsaal mit eingeladenem Publikum, und neue Musik verteilt man häufig auch auf die anderen Programme.

Von Mahler haben wir die erste, vierte, achte und neunte Symphonie und das „Lied von der Erde" für Rundfunk gespielt. Das große Requiem Berlioz', die „Neunte" von Beethoven, „Gerontius" von Elgar, „Pilgrims Progreß" von Bantock, die Oper „Kitesh" von Rimsky-Korsakow sind unter den größeren Chor- und Orchesterwerken, welche die englischen Rundfunkteilnehmer bereits gehört haben. Wie schon gesagt — das Beste aus allen Kunstgebieten sucht man bei uns aufzuführen.

Seit 1924 haben wir öffentliche Konzerte veranstaltet; in diesem Winter waren deren zweiundzwanzig, wovon bei vieren der Chor mitwirkte. Das Orchester besteht aus den besten Musikern Groß-Britanniens, es ist nicht nur dem Namen nach, sondern auch tatsächlich „National". Es ist auf die Weise gebildet, daß es allen Ansprüchen der anspruchvollsten Partitur völlig genügen kann, bis zur Verwendung von 120 Musikern. Es kann auch in zwei oder mehrere kleinere, doch vollständige Orchester getrennt werden. Es bietet also dem englischen Orchestermusiker Gelegenheiten, die er nie gekannt hat.

Der Chor besteht aus etwa dreißig berufsmäßigen Sängern, die bei allen kleineren Chorwerken mitwirken, und einem „National-Chorus“ von 250 Stimmen, die von sämtlichen Gesangvereinen Londons nach sorgfältiger Prüfung auserwählt sind. Auch die berufsmäßigen Sänger sind in ihm vorhanden.

Außerdem geben wir jedes Jahr Orchester-Konzerte im „People's Palace“, für die weniger wohlhabenden Zuhörer des Osten von London. Überall, wo es große Symphonie-Konzerte gibt, – in London (die Philharmonischen), in Manchester (Hallé), in Birmingham, Liverpool, Glasgow, sowie dann, wann die großen Orchester Europas England besuchen, – werden solche Konzerte übertragen. Auch die Opern der Internationalen Saison in Convent Garden, werden immer teilweise übertragen. Seit 1927 haben wir ferner die altbekannten sogenannten „Promenade-Konzerte“ finanziell unterstützt, und zehn Wochen lang jeden Abend ein Teil des Konzerts übertragen.

Die Erfahrungen dabei sind verschieden; meistenteils sind die Konzertsäle ebenso voll, wie wenn das Konzert nicht übertragen wäre; doch manchmal auch nicht. Im ganzen sind wir aber mit dem Erfolg zufrieden, erstens weil diese Unterstützung die Konzerte wirklich vor dem Eingehen gerettet hat, zweitens weil es möglich gewesen ist, große Werke aufzuführen, die kein geschäftliches Konzertunternehmen zu geben wagt, und drittens weil das schon wankende Interesse des Publikums, von seiner vielleicht zu groß werdenden Konzentrierung auf Schallplatten- und Funkmusik, nur in solcher Weise wieder den wirklichen Konzerten zugewandt werden kann.

Millar Craig: Du Radio Anglais (Résumé)

Depuis le mois de mars le radio de Londres présente simultanément deux programmes différents. La »transmission nationale« commence avec des oeuvres de Bach, par exemple, et alterne alors régulièrement avec des oeuvres légères ou sérieuses. L'organisation technique du »programme régional« est toute pareille. Seulement, sa diffusion commence une demi-heure plus tard que celle du programme national. L'avantage de cette corrélation des deux programmes saute aux yeux: Ni l'amateur de musique sérieuse ni celui de musique légère n'auront à se plaindre de coïncidences des programmes de leur goût. – Jusqu'à la fin de l'année dernière la direction artistique de la station de Londres et de la majeure partie des postes de provinces était entre les mains de l'illustre chef d'orchestre Percy Pitt. Adrian Boult vient d'être nommé son successeur. L'orchestre du radio de Londres est dirigé par John Ansell, un musicien d'un métier extraordinaire. A côté du directeur général se trouve un chef de service et quatre jeunes musiciens qui s'occupent de l'organisation du programme quotidien. Trois excellents pianistes s'y trouvent à titre de collaborateurs permanents de la maison. La direction technique de la transmission est confiée spécialement à un musicien qui doit assister à chaque répétition et à chaque concert. Une fois par semaine tout le personnel se réunit pour un échange d'idées. Le programme des concerts (très souvent publics, une fois par an même sur invitation) admet un grand nombre d'oeuvres modernes et se met ainsi d'une manière fort efficace dans le service de propaganda de musique contemporaine. (M. Sch.)

MELOSKRITIK

AM RANDE DER MUSIK UND DER WISSENSCHAFT

1.

Es sollen hier einige Erscheinungen des musikalischen Schrifttums gestreift werden, welche bei aller Verschiedenheit durch ein gemeinsames Merkmal charakterisiert sind: sie gehören der musikwissenschaftlichen Literatur an, ohne indessen von der Fragestellung auszugehen, die den größten Teil aller wissenschaftlichen Arbeiten bezeichnet.

Georg Kinsky gibt (unter Mitwirkung von Robert Haas und Hans Schnorr) eine „Geschichte der Musik in Bildern" (Breitkopf & Härtel, Leipzig) heraus. Das umfassende, mehr als 1500 Reproduktionen enthaltende Werk setzt die vereinzelten Versuche fort, die in der Form eines Bilderatlas zur Musikgeschichte seit längerer Zeit vorliegen. Die Reproduktionen sehen für die ältere Musik ihren Schwerpunkt im Instrument und im Notenbild, für die neuere darüber hinaus im Portrait. Daneben sind für den gesamten Verlauf die Darstellungen der bildenden Kunst mit herangezogen worden. So ist ein Buch entstanden, als Material und als Quelle von einzigartiger Bedeutung. Die Herausgeber (es ist außer den genannten noch eine Reihe namhafter Fachgenossen beteiligt) wollten, wie die Einführung sagt, „eine Art von Schau über die Musik überhaupt" geben. Man schlägt das Buch immer wieder auf und fragt sich, warum dieser wirklich schöpferische Gedanke einer Schau letzten Endes doch nicht realisiert ist. Man kann vielleicht an dieses Buch mit der Problemstellung des Museums herantreten und kommt dann zu der Feststellung, daß das Werk doch ein Museum alten, aber nicht neuen Stils ist. Schau und Magazin schließen einander aus; hier ist ein Magazin gegeben. Das soll nicht im tadelnden Sinne festgestellt werden; vielmehr nur als Frage aufgeworfen, ob auf den zur Verfügung stehenden dreihundertfünfzig Seiten nicht die Hälfte des Bildmaterials so hätte angeordnet werden können, daß der Leser, der das Buch von Seite zu Seite durchblättert, wirklich geführt wird. Geführt schon durch Format und Gruppierung. Das Streben nach zahlenmäßiger Fülle zwingt zu einer Verkleinerung, welche in vielen Fällen die produktive Kraft des Bildes beinahe ausschaltet. Vielleicht hätte sich daraus ein anderes Prinzip der Auswahl ergeben: eine stärkere Betonung des kulturgeschichtlichen Bildes, ein Verzicht auf viele allzu unwichtige Portraits. (Eine Randbemerkung: wenn das Portrait schon bis auf die neueste Zeit durchgeführt wird, wenn schon ein Musiker wie Weingartner aufgenommen werden muß, warum dann in einem uncharakteristischen Frühbild?) Es liegt im Wesen einer musikalischen Bildgeschichte, daß ihr Stoff zu solchen Gegensätzen auseinander strebt, wie sie Notenbild, Portrait und Instrument bezeichnen. Vielleicht wäre hier eine Herauslösung dieser einzelnen Themen, die doch kaum etwas mit einander zu tun haben, produktiver gewesen, solange es nicht möglich war, sie durch den

Nenner eines Zeitbilds zusammenzufassen. Dies alles sind Fragen, welche sich einem Buche gegenüber aufdrängen, das in so dankenswerter und umfassender Weise in ein neues Gebiet vorstößt.

2.

Im Inselverlag erscheint eine neue Bachbiographie: Johann Sebastian Bach von Charles S. Terry, durch Karl Straube eingeleitet, von Alice Klengel aus dem Englischen übertragen. Dieses Buch in unserer Zeit ist ein merkwürdiges Erlebnis. Es ist eine schlichte, mit vielen Dokumenten belastete Darstellung des Lebensgangs Bachs, herausgewachsen aus dem Bewußtsein stärkster Verantwortlichkeit und aus einer dienenden Treue um das Werk und den Menschen. Man liest dieses Buch nicht ohne tiefen Eindruck: hier ist keine voreilige Synthese, hier nicht einmal Analyse; hier wird ein Leben nachgezeichnet nur um seiner selbst willen, mit bewußtem Verzicht auf das Werk, aus tiefer Versenkung in die Quellen heraus, die gereinigt und neu gefaßt werden und darum klar fließen. Straube weist in seiner Einleitung mit Recht darauf hin, daß diesem Werke ein hohes ethisches Wollen zugrunde liegt, jene von Carlyle geforderte Heldenverehrung, die vielleicht keiner Nation eigentümlicher ist als dem Engländer. Der Verfasser ist Historiker an der schottischen Universität Aberdeen und gehört zu den zahlreichen Engländern, die außerhalb Londons eine produktive Bachpflege treiben.

Man muß diese letzte Tatsache hinzunehmen, um über das Buch zu reden. Daß von Bachs Musik nichts in ihm steht, ist nicht der Mangel an Fähigkeit, über sie zu reden, sondern lediglich der Wunsch, ein Leben darzustellen, welches von Bachs Biographen „unter der pyramidalen Last seiner Werke begraben" wurde. Dieses Leben aber steht bei Terry nicht als Stoffsammlung, sondern als erschaute und bei aller Schlichtheit überzeugend dargestellte Entwicklung. Darum begrüßen wir dieses Buch, weil es uns etwas gibt, was wir in dieser Form bisher nicht besaßen.

Wenn Romain Rolland über Beethoven schreibt, so ist ein großer Künstler am Werke. Das gibt den Maßstab für unsere Stellungnahme zu seinem Buch: Beethovens Meisterjahre, von der Eroica zur Appassionata, welches der Inselverlag, Leipzig, vorlegt. Rolland ist der Repräsentant einer Beethovenanschauung, die wir heute zu überwinden im Begriffe sind, einer Anschauung, deren innere Vergangenheit uns vielleicht nie so klar zum Bewußtsein kommt, als wenn wir sie in einer so glänzenden Gestaltung finden wie hier. Kein Zufall, daß Rolland sich an die Werke der Reifezeit hält, die seinem Bilde am tiefsten entgegenkommen. Dieser Einseitigkeit des Stoffes entspricht die Einseitigkeit der Gestaltung. Wenn Rolland über die Eroica redet, so sprühen Funken. Wenn er einige allgemeine Gedanken über den Begriff „Durchführung" ausspricht, so müssen wir einen Satz, wie den folgenden, hinnehmen: „Beethovens Vorgänger hatten sie (die Durchführung) nur als dialektischen Übergang zwischen der Einleitung und dem Schluß ihrer Rede benutzt und darin mit Bescheidenheit ihre Kunst gezeigt — es waren Leute von Welt — die Themen geistreich gegen einander zu führen." Vielleicht würde sich Rolland selbst wehren, wenn man einen solchen Satz aus seiner Darstellung herauslöst und seiner Tragweite etwas nachzugehen versucht; wenn es ihm um Beethoven geht, müssen Haydn und Mozart eben zusammenschrumpfen.

So nehmen wir dieses Buch als Dokument einer großen Persönlichkeit, vielleicht nicht ungefährlich für den, der Beethoven in ihm sucht, aber ein reiner Genuß für den, der Romain Rolland in ihm finden will. Denn die leidenschaftsvolle Zusammenfassung

des Erlebnisses Beethoven geschieht schon aus der Einsicht heraus, daß dieses Bild durch eine andere, fremde Gegenwart beschattet wird. Diese innere Lage des Dichters zeichnet sein Vorwort in schönen, persönlichen Sätzen. „Wir waren von Kind auf gewohnt, – sagt Rolland hier – ohne Arg in unserm geliebten Beethoven zu leben ... denn damals kannten wir kein anderes Licht als ihn ... Heute erleben wir nun, wie ein anderes Geschlecht sich von der Musik loslöst, in der unsere innere Welt ihren Ausdruck gefunden hatte, und erkennen, daß diese Welt nur eins von den Reichen des Geistes war ... Und ihn schildere ich als den mächtigen Leitstier: die Stirn emporgeworfen und alle vier Hufe auf den Felsen gestemmt, im Blick die ungezähmte Natur ... so steht er über dem Abgrund und läßt seine Stimme gewaltig über die Zeit hin dröhnen."

Der Typus des Musikerromans hat sich aus dem Jahrhundert der Romantik, das ihn besonders liebte, in die Gegenwart hinübergerettet. Aber er ist von der erschauenden Kraft, in der ihn eben jener Romain Rolland gefaßt hatte, weiter entfernt als je. Er erscheint im neuen Gewande, mit neuen Attributen behangen. Rundfunk, Jazz, Atonalität tauchen auf, ohne daß der menschliche Hintergrund auch nur das kleinste von der erfolgsichernden Kraft des Kitsches verlöre. Manchmal weitet es sich zu einer Art von Tendenz. Und das ist der Grund, aus dem ich unter einer Fülle derartiger Erscheinungen den Roman „Juan Sorolla" von Hanns Julius Wille (Philipp Reclam, Leipzig) wenigstens nennen möchte. Hier stehen Kontinent und Amerika einander gegenüber, und der an die neue Welt sich verlierende Künstler kehrt zerbrochen und reuig in die alte zurück.

Anders liegt es mit der Tendenz in dem Roman von Walter Seidl „Anasthase und das Untier Richard Wagner" (Amaltheaverlag, Zürich). Diese Erzählung hat mit Kunst oder mit Literatur nicht das geringste zu tun; sie ist inhaltlich und in der Darstellung undiskutierbar und teilweise sogar von unfreiwilliger Komik. Aber diese Entwicklung eines jungen Franzosen, der anfangs Wagner haßt und über neue Musik redet und schließlich in Bayreuth zu Wagner bekehrt wird, ist als ein Romaninhalt unserer Zeit doch nicht so ganz zu übergehen. Hier ist ein literarischer Ausdruck der Reaktion gefunden, der als Zeitdokument charakteristisch ist.

Der Verfasser gebärdet sich als ein versierter Kenner der neuen Musik. Von Strawinsky ist die Rede; nicht nur von seinem „dunkelorgiastischen Sacre du printemps" sondern auch von seiner „plötzlichen Flucht in den Geist eines toten, schnörkelfreudigen Jahrhunderts", die den Helden „im Grunde unangenehm berührt". Hindemith, Krenek werden erwähnt, Milhaud „erfüllt die Form mit völlig neuartiger Harmonik". Und nach diesem Jonglieren mit Zeitsymptomen folgt dann das Erlebnis von Bayreuth und die Bekehrung. Das ist in doppeltem Sinne bezeichnend, einmal durch die mühelose und oberflächliche Art, mit der sich der literarische Journalismus der neuen Musik bemächtigt, vielmehr noch aber durch die eindeutig reaktionäre Tendenz, die auch das ironisierende Nachwort nicht abzuschwächen vermag.

Ganz anderes Format hat das Buch des Malers Vlaminck Gefahr voraus! (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart). Es sind biographische Aufzeichnungen aus der Zeit vor und nach dem Kriege. Künstlerische, soziale, menschliche Probleme werden gestreift, aber nicht oberflächlich, sondern mit der starken Wahrhaftigkeit eines naturverbundenen Menschen, der die „Falten im Gesicht der Zivilisation" erlebt. Ich erwähne das Buch, weil es auch, besonders am Anfang, die Musik berührt. Einige Ausschnitte sind im vorigen Hefte mitgeteilt worden.

Hans Mersmann (Berlin)

MUSIKLEBEN

ZEITSCHAU

1.

Der Prozeß von Pander gegen Musikalische Akademie in München wurde vor einiger Zeit in der zweiten Instanz behandelt. Sie bestätigte das erstinstanzliche Urteil: von Panders berufliche Integrität sei zwar durch den Prozeßverlauf eindeutig erwiesen, die angeklagten Vertreter der Musikalischen Akademie seien aber trotzdem freizusprechen, da ihnen der Schutz des § 193 zustehe. Der Vorwurf der Parteilichkeit entspringe der Wahrung berechtigter Interessen. Man faßt sich an den Kopf. Hat ein deutsches Gericht so wenig Ahnung von den geistigen Aufgaben des öffentlichen Schrifttums? Es stellt sich schützend hinter Leute, die einen Kritiker unbegründet der Bestechlichkeit zeihen. Es erkennt zwar an: der Kritiker übe seinen Beruf einwandfrei aus. Trotzdem darf er verdächtigt werden. Die Gegner wahren mit dieser Handlungsweise nur ihre berechtigten Interessen.

Ein derartiges Urteil, das durch zwei Gerichte bestätigt wird, ist eine fundamentale Bedrohung der öffentlichen Kritik. Es muß aufs schärfste abgelehnt werden. Wir billigen vorbehaltlos die Resolution, die auf der Hauptversammlung des „Verbandes deutscher Musikkritiker“ in Königsberg gefaßt wurde. Sie lautet:

> „Die 15. Hauptversammlung des „Verbandes Deutscher Musikkritiker“ hat mit Befremden davon Kenntnis genommen, daß das Urteil im Beleidigungsprozeß Oskar v. Pander gegen Musikalische Akademie München auch von der zweiten Instanz bestätigt worden ist. Diese Bestätigung, die trotz des fundierten Gutachtens des Oberreichsanwalts Dr. Ebermeyer zustande gekommen ist, bedeutet eine Bedrohung der vitalsten Interessen nicht nur des Musikkritikerstandes, sondern auch aller anderen öffentlich urteilenden Schriftsteller überhaupt. Für den Fall, daß dieses Urteil bestehen bleiben sollte, wären wir Kritiker und alle anderen kritisierenden Tagesschriftsteller gegen alle derartig schwach und fragwürdig begründeten, durch die Beweisaufnahme überdies widerlegten Angriffe wehr- und schutzlos gemacht. Das Urteil läßt in dieser Form nicht das geringste Verständnis für die Aufgaben, Bedingungen und Notwendigkeiten unseres Berufes erkennen“

Erfreulicherweise gibt es auch andere denkende Richter in Deutschland. Richter, die die Notwendigkeit einer freien Urteilsäußerung anerkennen und den Kritiker gegen unberechtigte Verdächtigungen zu schützen bereit sind. Der Duisburger Intendant Saladin Schmidt hatte seinerzeit Erik Reger durch Polizei aus dem Theater weisen lassen, weil Reger in mehreren scharfen Artikeln gegen die Spielplanpolitik der Duisburg-Bochumer Bühne vorgegangen war. Der von Reger angestrengte Prozeß wurde jetzt zu seinen Gunsten entschieden. Die Stadt Bochum wurde verurteilt, dem Kritiker den Zutritt zum Theater zu gestatten und den gesamten Schaden zu ersetzen, der ihm durch den Vorfall erwachsen ist.

Im Hinblick auf das unverständliche Verhalten der Münchener Gerichtshöfe ist die Entscheidung im Fall Reger von besonderer Bedeutung.

* * *

„Mahagonny“, als alarmierender Eindruck des Winters noch in lebendigster Erinnerung, hat ein Plagiatnachspiel. Man läßt Brecht keine Ruhe, seitdem er seine

„Laxheit in Dingen des geistigen Eigentums“ in so aggressiver Weise verkündet hat. Ein Herr Gilbricht aus Leipzig taucht auf und behauptet, daß „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ in wesentlichen Teilen sein eigenes Stück „Großstadt mit einem Einwohner“ plagiiere. Es sei bei Piscator zur Prüfung vorgelegen, als Brecht dort noch im dramaturgischen Kollektiv mitarbeitete. Vielleicht hängt die Affaire mit der Generalhetze zusammen, die in Leipzig nach der erregten Premiere gegen „Mahagonny“ und seine Autoren einsetzte. Vielleicht wollte man Brecht um jeden Preis auch moralisch diskreditieren.

Brecht hat jetzt geantwortet:

„Ich habe jetzt den Versuch gemacht, das Stück des Herrn Gilbricht, in dem sich Parallelen zu „Mahagonny“ befinden sollen, zu lesen; der Versuch ist mir aber nicht geglückt: ich habe es nicht bis zu Ende lesen können. Das was ich gelesen habe, ist inhaltlich konventionell, formal eine scheußliche Imitation jenes dramatischen Stils, mit dem vor etwa 10 Jahren Bronnen und ich anfingen. (Es gibt dreißig, die uns besser nachgemacht haben.) Da ich dem rührigen Verlag des Herrn Gilbricht schon im Frühjahr die Daten übergeben habe, aus denen hervorging, daß „Mahagonny“ abgeschlossen war, bevor das Gilbrichtsche Stück bei Piscator eingereicht wurde, kann ich hier nur einen tüchtigen und unfairen Reklametrick sehen, um das Zeug einigermaßen interessant zu machen. Wie man weiß, gehört meiner Ansicht nach die Plagiierkunst zum Handwerk des Schriftstellers. Wenn man mir einige Autorität auf diesem Gebiete zubilligen will: Gilbrichte sind nicht plagiierbar.“

Bert Brecht

Dieser Abfuhr ist nichts beizufügen.

Heinrich Strobel (Berlin)

2.

Am 4. August, inmitten der glanzvollen Festspiele, an die er seine ganze Kraft gewendet hatte, ist Siegfried Wagner im Krankenhaus zu Bayreuth gestorben, wenige Monate nur nach dem Tode seiner Mutter Cosima Wagner, die den künstlerischen Aufstieg des einzigen Wagner-Sohnes mit der Energie ihrer starken Persönlichkeit so entscheidend gefördert hatte. Denn es bedeutet wohl auch angesichts des Todes keine Verunglimpfung, wenn man feststellt, daß Siegfried Wagner, wäre er nicht der Nachkomme eines Genies und damit der legitime Verwalter einer geistigen Erbschaft von größtem Format gewesen, als Musiker die Sterblichkeit der Lexika kaum überschritten hätte. Geboren 1869 in Triebschen, der Lieblingsstätte seines Vaters, war Siegfried von Richard Wagner zwar bald für die Kunst bestimmt, nicht aber für die Musik. Er sollte Architekt werden. Er entschied sich dennoch für die Musik, für Dirigieren und Komponieren, das er bei Humperdinck erlernte. Einer jüngeren Generation ist von seinen Opern und Musikdramen, die an Zahl das Opus des Vaters übertrafen, nichts mehr bekannt als nur die Namen. Unter seinen früheren Werken haben manche die Aufmerksamkeit des Publikums gefunden; der „Bärenhäuter“ ist sogar ein wirklicher Erfolg gewesen. Als Dirigent hat er sich vielfach betätigt, und er war wohl auch durch eine vermutlich sehr intime Kenntnis der Wagnerpartituren befähigt dazu. Noch vor kurzem ist er in der Scala in Mailand als Leiter des „Rings“ beifällig begrüßt worden, den auch in Bayreuth zu dirigieren, wie er beabsichtigt hatte, ihm jetzt der Tod verwehrt hat.

Siegfried Wagner hat sich einmal sehr temperamentvoll jenes respektvolle Mitleid verbeten, das man den Söhnen großer Männer entgegenzubringen pflegt. Er selbst be-

trachtete es als seinen schönsten Ruhm und seine beste Aufgabe, der Sohn Richard Wagners zu sein. Und so darf man auch sagen, daß die Bewahrung und Fortführung der Bayreuther Festspielidee der Teil seines Wirkens gewesen ist, der ihn überleben wird. Die Aufgabe, die mit dem Begriff „Bayreuth" gestellt war (und die nunmehr wieder in eine neue Phase tritt) war diffizil genug, zumal in der wirtschaftlichen Not, der politischen Verwirrung, der künstlerischen Anarchie der Nachkriegszeit, und er hat sie nach bestem Wissen gelöst, indem er sich im festen Glauben an das Werk Richard Wagners der Tradition verschrieb. Ob er auf solche Weise dem Werk in Wirklichkeit einen Dienst erwiesen hat, das ist eine andere und zugleich die wichtigste Frage. Sie wird an einer anderen Stelle dieses Heftes in einem eigenen Artikel angeschnitten (der übrigens vor Siegfried Wagners Tod abgefaßt war).

Hanns Gutman (Berlin)

Heinrich Strobel (Berlin)

JUNGE MUSIK IN PYRMONT

Noch ein Musikfest in der alljährlichen Reihe dieser immer fragwürdiger und unproduktiver werdenden Veranstaltungen? Königsberg war ein nach allen Seiten hin buckelndes Familienfest, die Neue Musik Berlin eine bedenkliche Verflachung des ehemals aktiven Experimentiergedankens. Man mußte nach den Erfahrungen dieses Jahres bei Pyrmont skeptisch sein. Verträgt die krisenhafte Situation der Musik überhaupt fortlaufend diese festlichen Veranstaltungen? Ist unsere Produktion reich genug, um jährlich mehrfach durchgesiebt zu werden? Es handelt sich keineswegs immer um übersichtliche Auswahl aus der gegenwärtigen Gesamtproduktion. Gruppen und Grüppchen, Richtungen und Mitläufer bleiben immer wieder beisammen, nehmen sich immer wieder wichtig. Jeder sieht nur seinen Ausschnitt. So wird es möglich, daß eine stattliche Produktion auch auf dem Gebiet der Konzertmusik vorliegt, die, weil sie wieder einer anderen Gruppe zugehört, bis jetzt überhaupt noch nicht den Weg in die Öffentlichkeit fand. Ich überschätze keineswegs die Bedeutung der Pyrmonter Veranstaltung. Ich weiß auch, daß hinter ihr mindestens ebenso viel lokaler Ehrgeiz wie Kulturwille steht. Aber es ist unbestreitbar: die deutsche Sektion der I. G. N. M. griff im rechten Augenblick die Idee auf, neue Konzertmusik herauszustellen. Man muß sich fragen: kann in einer Zeit, in der die konzertmäßige Musikübung immer mehr zurückgeht, in der sich neue Musik nur mit äußerster Mühe in einem erstarrenden Konzertbetrieb zu behaupten vermag, kann in dieser Zeit Konzertmusik noch entwicklungsfähig sein? Die Anzeichen sprechen dagegen. Aber die jungen Autoren kümmern sich wenig um die soziologischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten. Sie schreiben Konzertmusik in Menge. Man hat mit dieser Produktion zu rechnen. Man hat sie aufzuführen. Hier liegt das Verdienst der I. G. N. M.

Übrigens war dieses Fest nicht reiner Selbstzweck. Die deutsche Sektion wollte ihren Ortsgruppen Gelegenheit zu gemeinsamer Aussprache geben (daß die Ortsgruppen nur sporadisch erschienen, ist nicht Schuld der Sektionsleitung, spricht aber nicht für die Kraft der Organisation). In Bad Pyrmont wurde zugleich die Hauptver-

sammlung der deutschen I. G. N. M. abgehalten. Auch dabei wurden soziologische Probleme behandelt. Man erkannte am praktischen Beispiel den enormen Unterschied zwischen Berlin und Reich. Die Berliner Ortsgruppe will ihre Konzerte einstellen, weil sie weder geeignete Werke noch genügend Resonanz findet. In anderen Städten ist die neue Musik im Aufstieg begriffen. Man denkt an München oder Hamburg. Dort muß noch Pionierarbeit für neue Musik geleistet werden.

Die drei Konzerte brachten Werke von Komponisten, die großenteils noch nicht die Dreißig erreicht haben. Die jüngste Generation. Die Generation die sich kampflos die neuen Stilmerkmale aneignete, die nichts mehr von musikalischem Umsturz wissen will. Nach dem Pyrmonter Fest muß man feststellen: auch die Konzertmusik hat sich dem Gebrauch angepaßt. Symphonische Problematik ist überwunden. An ihre Stelle tritt konzertante Unbekümmertheit, nicht selten eine allzu betonte Harmlosigkeit. Suitengeist und Jazz berühren sich. Kunst und Unterhaltung sind keine Gegensätze mehr. Pyrmont sollte ausschließlich Konzertmusik bieten. Aber manche Werke passen schon nicht mehr in diesen Rahmen. „Aus der Sommerfrische“ von Herbert Tramtow: Kantate, Hörspiel, Sketsch? Man weiß es nicht. Momentbilder aus dem Alltag einer Sommerfrische, ganz nett gesehen, durch die oberflächliche Musik um die Wirkung gebracht. Sie hätte scharf und witzig sein müssen. Der Jazz spukt in den Partituren. Hans Jellinek setzt in seinem „Rondo in Jazz“ einen schlagkräftigen Refrain gegen matte Zwischenspiele. Karl Vollmer sucht Jazzelemente in einer Tanzsuite sorgfältiger durchzuarbeiten. Hindemith und Strawinsky liefern die Vorbilder. Aber das Stück hat doch persönliche Qualitäten.

Der Einfluß von Hindemiths konzertanter Musik ist sehr stark. Kein junges Talent entgeht ihm. Heinz Schubert nimmt in einem Kammerconcertino den polyphonen Stil auf. Die Ecksätze, ein toccatenartiger und ein marschmäßiger, gelingen am besten. Die Passacaglia ist mehr äußerlich aufgebaut, das Scherzo schielt wieder zum alten Klavierquartett hinüber. Immerhin – das Stück ist viel konsequenter und besser gearbeitet als die Königsberger Sinfonietta. Lockere, eingängliche Melodik verbindet Hans Helfritz in seinem Cembalokonzert sehr glücklich mit klassizistischer Haltung. Ein leichtes, durchsichtiges Werk mit reizenden Einfällen, ein bißchen dünn, aber sehr geschickt gesetzt (ausgezeichnet Julia Menz als Cembalistin).

Dann kommen Werke, die einen Ausgleich zwischen Altem und Neuem versuchen. Der Karlsruher Schelb will ohne viel Phantasie Hindemiths harten, gestochenen Klaviersatz mit der üppigen Pianistik von gestern verbinden. Max Trapp schreibt mit romantischer Gesinnung eine spielerisch flüssige Klaviersonatine. Als Arbeit unbedingt anerkennenswert. Der äußerst gewandte Tansman dagegen verzichtet auf Einbeziehung neuer Elemente. Sein zweites Klavierkonzert ist brillante Virtuosenmusik alten Schlages mit einigen nationalen Lichtern. Es gehörte nicht an diese Stelle (Macudzinsky als frisch zupackender Solist). Da verarbeitet Matyas Seiber ungarische Wendungen mit viel mehr Ursprünglichkeit und Witz, besonders in den schnellen Sätzen seines Klarinetten-Divertimentos.

Die konzertante Tendenz setzt sich selbst in einem sinfonisch gedachten Werk durch. Hans I. Heinz gibt seiner Sinfonie bezeichnenderweise das Beiwort: in modo d'una toccata. Vom Toccatengeist ist in dieser von Busoni und Mahler entlehnten

Arbeit freilich nicht viel zu spüren. Magere, erquälte Musik. Abseits von der charakterisierten Entwicklungslinie stehen die „Rhythmes“ von Frank Martin, die seinerzeit schon auf dem Genfer Fest zu hören waren. Gewiß keine elementaren rhythmischen Studien – aber bunte, erregende Musik aus der Nachfolge von Strawinskys „Sacre“. Auch Wladimir Vogels Vokalisen für Chor und fünf Saxophone waren schon bekannt. Vor ein paar Wochen sendete sie Berlin als Funkauftrag. Sie waren das reifste und persönlichste Werk des Pyrmonter Festes. Drei Stücke von eigenartiger Kraft und Vielseitigkeit des Ausdrucks, überzeugend kontrastiert und aufgebaut bis zu dem hinreißend rhythmisierten Schluß (die Ersetzung des Textes durch Silben der italienischen Tonleiter ist dabei übrigens durchaus nebensächlich).

Die Vokalisen wurden auch in Pyrmont durch den tüchtigen Berliner Funkchor vorgeführt (Max Albrecht mit Tini Debüser, Hilde Gajewska und Fritz Düttbernd als Solisten). Für die übrigen Werke trat das Dresdner Philharmonische Orchester unter dem jungen, interessesierten Walter Stöver ein. Es stellte auch die Solisten für die Kammermusik.

Heinrich Strobel: Festival de la S. I. M. M. à Pyrmont (Résumé)

La section allemande de la société internationale de musique moderne a organisé son premier festival à Pyrmont les bains. Ces auditions étaient consacrées exclusivement à la plus récente musique de concert. Etant donné le déclin rapide de la vie de concert en Allemagne et l'isolement toujours croissant de la nouvelle musique de concert un doute sur les possibilités d'évolution de ce genre musical était bien justifié. A ces reflexions théoriques le festival de Pyrmont est venu opposer un démenti formel en nous présentant une véritable littérature de concert toute nouvelle. L'organisation de ces auditions par la S. I. M. M. est motivée par l'attitude de la „Deutsche Kammermusik“ de Donaueschingen qui depuis qu'elle est transférée à Berlin ne s'occupe plus que de recherches théoriques et d'expériences pratiques de „Gebrauchsmusik“. – Il est vrai que la musique de concert a pris de plus en plus un caractère de „Gebrauchsmusik“. Elle n'a plus rien de symphonique, elle est devenue souple et claire. „Art“ et „divertissement“ ne sont plus de notions opposées (pièces de jazz de Vollmer et Jellinek, divertimento pour clarinettes de Seiber) Le style concertant de Hindemith fait école. Les meilleures oeuvres du festival, un concertino de Heinz Schubert et un concerto pour Cembalo de Helfritz accusent ce nouveau style. Les vocalises pour choeurs et 5 saxophones de Wladimir Vogel écrites specialement pour le radio de Berlin intéressent comme manifestation de la volonté d'expression d'une individualité mûre. (M. Sch.)

Hanns Gutman (Berlin)

TRADITION ODER REAKTION?
(Bemerkungen zu Bayreuth 1930)

Der Fall Wagner, so oft schon verhandelt und vor so vielen Instanzen, soll bei dieser Gelegenheit gewiß nicht noch einmal angesetzt werden, weder für die Ankläger noch für die Verteidiger. Ich hatte, als ich nach Bayreuth fuhr, den besten Willen, alle prinzipiellen Bedenken hinter mir zu lassen, auf jeden außerkünstlerischen Maßstab zu verzichten und das Wagnersche Kunstwerk in seiner festlichen Erscheinungsform zu betrachten, vielleicht zu genießen. Aber es ging nicht. Und daß es nicht geht, ist charakteristisch für diese Zeit, in der es nicht mehr freisteht, das Kunstwerk (und gar die Oper!) aus seiner gesellschaftlichen Verklammerung zu lösen.

Wäre es erlaubt, diese Bayreuther Festspiele 1930 mit dem Ohr allein zu beurteilen, so würde sich – für die beiden Toscanini-Abende wenigstens, die ich hören konnte – ein recht positives Resultat ergeben. Wie ja überhaupt (was in der Hitze des Gefechtes immer wieder übersehen wird) die Bewegung gegen Wagner erst in letzter Hinsicht ein Kampf gegen seine Musik ist. Die Genialität der Tristan-Partitur werden nur ganz armselige Dogmatiker leugnen wollen. Aber eine Oper liegt eben nicht in ihrer Partitur beschlossen und ein Musikdrama schon gar nicht. Sobald man neben den Ohren auch die Augen öffnete, begann in Bayreuth der Zwiespalt. Er wurde heftiger im gleichen Maße, als man die Ergebnisse der Wahrnehmung reflektierend zerlegte. Verweilen wir jedoch einen Augenblick beim Musikalischen. Es verlohnt sich.

Es ist Siegfried Wagner, zum Ausgleich für viele unnötige Fehlbesetzungen, hoch anzurechnen, daß er großzügig genug war, uns an so exemplarischer Stätte die Bekanntschaft mit der vielgerühmten Wagnerinterpretation des großen Dirigenten Toscanini zu vermitteln. Nehmen wir es auch als schönes Zeichen dafür, daß der engstirnige Nationalismus der ersten Nachkriegsjahre aus Bayreuth für immer gewichen ist.

Von Toscaninis Leistung ist zu sagen, daß sie wie stets das höchste Ideal aller musikalischen Reproduktion erfüllte: sie war werkgetreu bis ins kleinste. Falls jemand geglaubt hatte, hier mit neuen „Auffassungen“ überrascht zu werden, mit einem verdifizierten Tannhäuser oder einem rubatohaltigen Tristan, so wurde er enttäuscht. Denn das Gegenteil traf ein. Was wir schon an Toscaninis Verdi, Donizetti, Puccini bewundert hatten: Präzision anstelle willkürlicher Emotion, das wurde auch an Wagner zum Ereignis. Im Tannhäuser war der Zusammenklang noch nicht ganz rein. Es gab Hemmungen, die auch eine geradezu fanatische Probenarbeit nicht hatte beseitigen können. Ein nicht einheitliches, nicht gleichwertiges Orchester. (Die Zusammenstellung des Klangkörpers aus den verschiedensten Instrumentalverbänden, vor dem Kriege ein besonderer Stolz aller Bayreuthgläubigen, ist am Ende doch keine sehr glückliche Methode?) Dann empfindliche Mängel im Solopersonal. Ein auch nach Abzug einer Halsentzündung unzureichender Tannhäuser. Eine stimmlich mittlere Venus, die bei dem vergeblichen Versuch, sex appeal zu mimen, hart an die Grenze der Komik geriet. Fast wettgemacht wurden diese beiden Fehlleistungen freilich durch die unvergleichliche Elisabeth der

Maria Müller. Gut auch Janssen (Wolfram), Andersen (Landgraf). Aber aus diesem Plus und Minus ergab sich kein Ensemble, das den Intentionen des Dirigenten restlos hätte gefügig sein können. Zumal Toscaninis Tannhäuser ganz darauf angelegt war, den Sängern oft den Vortritt zu lassen. Er nahm das Preislied des 1. Bildes mit einer Breite des Gefühles, die der Sänger nicht füllte. Er baute den großen Opernakt des Sängerkrieges mit so bezwingender Disposition auf, daß man die verweigerte Gefolgschaft des Ensembles bedauern mußte. Wie er es wollte, das erhellte blitzartig aus dem Auftritt der Elisabeth. Sollte eine Erneuerung des Wagnerstils möglich sein: hier hat sie ihre Anfänge. Diesmal blieben noch eine Menge orchestraler Einzelzüge zu bewundern: die Belebung jeden Details, auch der geringsten Begleitfigur; der Nuancenreichtum des Bacchanales, die Verinnerlichung des Vorspieles zum letzten Akt.

Ganz anders, nämlich viel großartiger, wird der Eindruck beim Tristan. Die Kräfte einer unwahrscheinlich schönen Aufführung sind ganz auf das Pult des Dirigenten konzentriert, obschon jetzt eine Schar guter Sänger zur Verfügung steht: Frau Larsen-Todsen, Anny Helm, Melchior, Kipnis, Bockelmann. Es ist ihr bester Ruhm, daß sie sich dem Willen des Mannes am Pult unterzuordnen verstehen. Wie dieser die immer wieder durch ihre Großartigkeit bestürzende Partitur gestaltet, ganz eigen und doch ohne jede gewaltsam „persönliche“ Note, das zu schildern, wäre müßig und auch kaum möglich. Man muß es gehört haben. Im Grunde ist das Geheimnis in einem Begriff beschlossen: leidenschaftliche Genauigkeit. Daß es sogar gelingt, das Wort, das sonst rettunglos im Schwall der Sequenzen und Trugschlüsse verhallt, verständlich zu machen, darf keineswegs nur auf Konto des verdeckten und daher abgedämpften Orchesterklanges gebucht werden. Die Einleitung zum großen Liebesduett verliert den peinlichen Charakter eines erbosten Streites. Es wird gesungen; ein Jubelrausch, dessen Ekstase aber nicht ein Achtel lang die Klarheit des Partiturbildes stören darf. Es kommt Toscanini auch nicht darauf an, die Tempi zu dehnen, um sein Ziel zu erreichen; und da er die Rhythmik aufs äußerste verstrafft, so kann er das wagen, ohne ins Schleppen zu geraten. Man hört Bewegungen in den Mittelstimmen, die man nie gekannt. Die Tantriserzählung wird zur Kammermusik. Alle Ausbrüche haben volle Wucht, wenn sie auch nie ins Chaotische entarten. Nicht minder schön alles Lyrische. Und alle diese Einzelheiten dienen nur dem Formablauf im großen, der mit letzter Konzentration herausgemeißelt wird.

Tristan in Bayreuth, mit Toscanini am Pult, wird als musikalisches Ereignis unvergeßlich bleiben.

* * *

Und so wäre alles in schönster Ordnung, wenn man verschweigen dürfte, wie weit die Regie Siegfried Wagners, die Choreographie Labans, wie weit der gesamte Darstellungsstil hinter dem Niveau des Musizierens zurückbleibt. Der Regisseur Wagner glaubt, dem Bühnensinn einer neuen Zeit genugzutun, wenn er die Methode seiner ganz und gar veralteten Inszenierungen mit einigen putzigen Zügen würzt, die meist sinnlos sind, zuweilen sogar das Mißfallen seines Vaters erregt hätten. Ich habe nicht einen Augenblick vermutet, auf dem Festspielhügel einer experimentellen Wagnerregie zu begegnen Aber ich kann nicht glauben, daß so, wie man in Bayreuth alle Problematik zu umgehen trachtet, der Lebendigkeit des Kunstwerks gedient wird. Ich bin mir

des tiefen Zwiespalts, den gerade die Entscheidung im Fall Wagner für Konvention oder Reform birgt, bewußt. Vielleicht gibt es eine mittlere Lösung überhaupt nicht; vielleicht – und das wäre bedenklicher – müssen alle Reformversuche an der ideologischen Richtung des Wagnerschen Werkes scheitern. Aber der Zwiespalt zwischen der geistigen Haltung der Werke und der unsrigen hätte wenigstens fühlbar bleiben müssen. Er sollte vertuscht werden. So wurde er nur unterstrichen.

Der Versuch, das Lebenswerk Wagners noch einmal als Einheit und unberührt von aller Zeitproblematik erscheinen zu lassen, kommt allerdings dem Publikum Bayreuths sehr gelegen. Denn dieses Publikum (einmal abgesehen von den Cookreisenden aller Länder), diese Schar ehrlich Wagnergläubiger versammelt sich ja in Wahrheit nicht, um das Partiturbild in aller Reinheit zu vernehmen. Der Pilgerzug nach Bayreuth ist eine Fahrt ins gelobte Land der angeblich guten alten Zeit. Diese Festspiele sind, selbst wenn sie musikalisch unter einem so glücklichen Stern stehen wie diesmal, keine Ereignisse der Musik, auch nicht der Kunst schlechthin: – sie repräsentieren eine Weltanschauung. Eine Anschauung, der die Tradition als absoluter Wert gilt.

Es gehört aber zum Schicksal dieser Zeit, daß in ihr alle Tradition, die eifersüchtig vor jedem frischen Luftzug bewahrt wird, in Reaktion umschlagen muß.

Hanns Gutman: Festivals de Bayreuth (Résumé)

Grâce à la maîtrise incomparable de Toscanini les festivals de Bayreuth ont été tenus sur un niveau artistique remarquable. Encore une fois s'est posé le problème de la présentation scénique de l'œuvre wagnérienne. Siegfried Wagner, le régisseur, s'est borné dans sa nouvelle mise en scène à des innovations de quelque détails seulement, croyant que le rôle de Bayreuth consiste à maintenir la tradition. En agissant ainsi il a pu satisfaire son public qui cherche à Bayreuth bien moins une réalisation impeccable de la partition wagnérienne qu'un reflet poétique du temps passé, »du bon, vieux temps«. Mais quiconque considère l'art – et en particulier l'œuvre wagnérienne – avec les yeux du vingtième siècle ne peut pas, malgré la très forte impression musicale, se déclarer d'accord avec la tradition trop rigide de Bayreuth. Avouons cependant que le problème de la possibilité d'une modernisation du style wagnérienne n'est pas facile à résoudre. (M. Sch.)

MELOSBERICHTE

Bemerkung über Gera

Das Reussische Theater in Gera war fast die ganze letzte Saison über durch die drohende Gefahr der Schließung in seiner Entwicklung stark gehemmt. Erst gegen Ende der Spielzeit gelang es, die Existenz der Bühne, die der künstlerischen und wirtschaftlichen Initiative des Erbprinzen viel verdankt, vorläufig sicherzustellen. Das hat sich sofort auch im Spielplan der Oper belebend ausgewirkt. Innerhalb weniger Wochen sah Gera die Erstaufführungen von „Neues vom Tage“ und „Dreigroschenoper“, denen bald ein *Einakter-Abend* mit *drei Uraufführungen* folgen konnte.

Die Ergebnisse dieses Abends waren – um das gleich vorweg zu nehmen – künstlerisch und ideell wenig überzeugend. Sie geben gleichwohl, im Hinblick auf die kulturpolitische Situation des Geraer Theaters, Anlaß zu einigen grundsätzlichen Bemerkungen. Während es im Tageskampf wichtig war, die Tatsache dieser Uraufführungen als Zeichen eines lebendigen, und darum

an sich fördernswerten Aktivierungswillens hervorzuheben, wird es an dieser Stelle notwendig, auf die Form näher einzugehen, in der dieser Wille sich betätigt.

Hinsichtlich der Schwierigkeiten neuer Musikpflege in der Provinz muß ich bei der hier gebotenen Kürze auf meinen grundsätzlichen Artikel in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift verweisen. Man kommt um die Feststellung nicht herum, daß die Förderung neuer Musik in Gera nicht mit dem nötigen Zielbewußtsein geschieht. Sie liegt allein in Händen des Theaters, das seine Vormachtstellung nach zwei Seiten hin zu verteidigen hat: gegen das Publikum, das in seiner Zusammensetzung durch den Charakter der Industriestadt bestimmt wird, und gegen die Presse. Es hat keine Unterstützung von außen her zu erwarten. Dadurch ist es in eine Isoliertheit gedrängt worden, die das Durchsetzen neuer Ideen außerordentlich erschwert.

Das Vertrauensverhältnis zu jenen tragenden rezeptiven Organen ist nur durch kontinuierliche Arbeit und verantwortungsvolle Auswahl der Werke zu erreichen. Die erstere ist durch die Theaterkrisis des letzten Jahres unterbrochen worden. Aber man hat auch nicht verstanden, durch repräsentative Werke verbindliche Werte neuer Musik im Bewußtsein des Hörers zu befestigen. Man hat von der kulturellen Isoliertheit der Bühne einen lediglich diktatorischen Gebrauch gemacht. Man ist im Grunde auch heute noch über das „épater le bourgeois" nicht hinausgekommen, ohne sich um eine Zusammenarbeit mit den Widerstrebenden tiefer zu bemühen. Man führt in aller Öffentlichkeit Fehden mit der einheimischen Presse, die, dadurch in ihrer ablehnenden Haltung nur noch bestärkt, weitere Kreise des Publikums auf ihre Seite zieht.

Eine wenig glückliche Programmpolitik bietet der Gegenpartei willkommene, wenn auch meist nicht im Wesen erfaßte Angriffsflächen. Man hat den Ehrgeiz, junge Begabungen zu fördern. Das ist gut und nachahmenswert. Aber man öffnet die Bühne auch Experimenten, die für das neue Werden in keiner Weise objektiv bezeichnend sind. So brachte man schon früher einmal Kurzopern heraus, die damals hier als „snobistische Verhöhnung der Romantik" charakterisiert werden mußten. So konnten auch jetzt die drei neuen Einakter nur als private Beiträge zur Formengeschichte der letzten Jahre angesehen werden.

Gewiß hat *Wagner-Régeny* in seiner szenischen Kantate *„Esau und Jakob"* von der zersetzenden Ironie seiner älteren Werke den Weg zu einem geschlosseneren, reineren Stil von beachtlicher Strenge und Herbheit gefunden. Aber immer noch verrät die polytonale Anlage dieser Musik eine gewisse (überkompensierte) Beziehung zur Funktionsharmonik, zeigt zugleich einen kunstgewerblich-literarischen Einschlag, der sich auch in der ausschließlichen Verwendung des Bibeltextes spiegelt. Und was hat das spukhafte Treiben singender Museumsbilder in *Eugen Zádors* Bilderfälschergroteske *„Xmal Rembrandt"* mit den Forderungen der neuen Musikbühne zu schaffen? Ganz zu schweigen von dem auf literarische Wortpointen gestellten Ehesketch *„Häusliches Glück"* von *Tibor Harsanyi,* der unter dem Vorwand der Aktualität abgestandene Lyrismen von verstimmender Banalität und, mangels formorganischer Kraft, eine lediglich äußere Beziehung der Musik zum Text wieder einzuführen sucht. Diese Stücke mögen für die Entwicklung ihrer Autoren wichtig sein. Sie haben, zumal bei ihrer geringen Durchschlagskraft, für die Öffentlichkeit nur begrenztes Interesse. Aber ihre Aufführung wird geradewegs zur Gefahr, weil sie dem ungeschulten Hörer ein falsches Bild vom heutigen Stand der neuen Musik geben. Weil sie den Eindruck erwecken können, daß die Entwicklung sich wieder zurückgewendet habe. Man fördert dadurch nur die Reaktion, der in Thüringen ohnehin durch phrasenhafte Ministerialerlasse der Rücken gestärkt wird.

Das ist sicher das Gegenteil von dem, was die Geraer Bühne erreichen wollte. Aber es zeigt, wohin eine unvorsichtige Spielplanpolitik führen kann. Die Aktivität der Geraer Bühne, die sich erfreulicherweise auch in Art und Niveau der Aufführungen älterer Werke auswirkt, ist schon wegen ihrer Seltenheit wertvoll. Man kann nur wünschen, daß sie erhalten, aber zweckvoller eingesetzt wird.

Heinz Joachim (Erfurt).

NOTIZEN

OPER UND KONZERT

Die *Städtische Oper* in *Berlin* hat für die kommende Spielzeit folgende Werke erworben: *„Galathea“* (Braunfels), *„Armer Columbus“* (Dressel), *„Angelina“* (Rossini), *„Vertauschte Rollen“* (Auber), *„Doge und Dogaressa“* (Roselius) und *„Oberst Chabert“* (Waltershausen).

In der Spielzeit 1930/31 werden an der *Bayerischen Staatsoper* in *München* folgende Opern zur Uraufführung gelangen: „Die geliebte Stimme“, Oper in 3 Akten von *Jaromir Weinberger*, „Die Gespenstersonate“ (nach Strindberg) von *Julius Weismann* und „La Vedova scaltra“ (der deutsche Titel steht noch nicht fest) von *Wolf-Ferrari.*

Das Stadttheater in *Freiburg i. Br.* bereitet für die Spielzeit 1930/31 an Erstaufführungen *Alban Bergs* „Wozzeck“, *Cimarosas* „Die heimliche Ehe“, *Glucks* „Die Pilger von Mekka“, *Giordanos* „Der König“, *Kreneks* „Das Leben des Orest“, *Pedrollos* „Schuld und Sühne“, *Puccinis* „Manon Lescaut“, *Verdis* „Simone Boccanegra“, *Julius Weismanns* „Die Gespenstersonate“ vor.

Der Berliner Komponist *Manfred Gurlitt* hat das Stück *„Soldaten“* von Reinhold Lenz vertont. Die Oper kommt im Oktober in *Düsseldorf* zur Uraufführung.

Milhauds Ballett *„Le train bleu“* („Der blaue Zug“, Bezeichnung des Expreßzuges Paris – Riviera) kommt zu Beginn der nächsten Spielzeit in choreographischer Einrichtung von *Yvonne Georgi* und szenischer Einrichtung von *Georg Kirsta* am Stadttheater *Hannover* zur deutschen Uraufführung.

Die *Städtischen Theater Düsseldorf* (Generalintendant Iltz) bringen in der ersten Hälfte der Spielzeit 1930/31 die westdeutsche Erstaufführung von *Janaceks „Aus einem Totenhaus“.*

Das *Stadttheater Lübeck* hat für die neue Spielzeit u. a. folgende Erstaufführungen vorgesehen: *Hindemith: Cardillac; Reutter: Der verlorene Sohn; Reutter: Saul; Strawinsky: Die Geschichte vom Soldaten; Weinberger: Die geliebte Stimme; Krenek: Leben des Orest.*

Am 5. September findet im *Stadttheater Aachen* für das Lütticher Musikfest eine Festvorstellung der Internationalen Gesellschaft für neue Musik statt, bei der *Alban Bergs* Oper *„Wozzeck“* unter der musikalischen Leitung von *Paul Pella* in der Inszenierung von Heinrich K. Strohm zur Aufführung gelangt. Für die kommende Spielzeit ist u. a. die Aufführung von *Pfitzner: Palestrina; Janacek: Aus einem Totenhaus* und *Strawinsky: Kuß der Fee* vorgesehen.

Durch weitgehende Hilfeleistung der städtischen und staatlichen Behörden ist es ermöglicht worden, den Betrieb des *Opernhauses Königsberg* bis in die nächste Spielzeit fortzuführen. Es sind u. a. folgende Erstaufführungen in Aussicht genommen: *„Palestrina“* von Pfitzner; *„Geschichte vom Soldaten“* von Strawinsky.

Egon Wellesz' „Die Bacchantinnen“ gelangt an der *Wiener Staatsoper* Anfang 1931 zur Uraufführung.

Der Theaterausschuß der Stadt *Trier* beschloß, im Stadttheater *Oper* und *Operette abzubauen*, da die von Stadt und Reich gewährten Zuschüsse nur zur Weiterführung des Schauspiels ausreichen.

Paul Graener hat eine neue Oper *„Friedemann Bach“* nach dem Buch von Rudolph Lothar geschrieben.

Das Stadttheater in *Magdeburg* bringt an einem modernen Abend *Hermann Reutter* „Saul“, *Milhaud* „Der arme Matrose“ und *Strawinsky* „Feuervogel“ zur Aufführung.

In *Remscheid* sind *an Aufführungen neuer Werke* unter Leitung von *Prof. Dr. Felix Oberborbeck vorgesehen: Hans Wedig: Suite für Orchester; Hermann Wunsch: Klavierkonzert; Hermann Schröder, Orchestersuite; Paul Hindemith: Klavierkonzert opus 36; Strawinsky: Ragtime; Herz: Stefan George Gesänge.*

Kurt von Wolfurt beendete ein *„Concerto grosso“ für Kammerorchester*, das Kapellmeister *Michael Taube* im Laufe des Winter in Berlin mit seinem Kammerorchester aus der Taufe heben wird.

Die westdeutsche Erstaufführung von *Eugen Zádors* Opernburleske *„X-mal Rembrandt“* findet im Laufe der kommenden Spielzeit in *Dortmund* statt.

Von *Paul Graeners* neuem Orchesterwerk *„Die Flöte von Sanssouci“* stehen weitere Aufführungen bevor in: Basel, Bremen, Breslau, Dresden, Flensburg, Hamburg, Helsingborg, Kiel, Münster, Stettin, Weimar.

Die *Neue Musik in Lübeck E. V.* veranstaltet Vorträge über Neue Musik und Konzerte, in denen Klavierwerke, Lieder, Bläsermusiken, Chöre und Streichquartette zur Aufführung kommen.

Paul Aron-Dresden wird im Rahmen seiner modernen Abende u. a. auch eine Bühnenaufführung von *Milhaud* „Der arme Matrose“ am 9. November veranstalten.

Wolfgang Fortner hat ein kürzeres Werk für kleines Orchester *„Sweelink-Suite“* vollendet, das Generalmusikdirektor *Franz von Hoesslin* in Elberfeld aus der Taufe heben wird.

NEUE KONZERTWERKE

Erwin Schulhoff hat die Komposition eines *Jazzoratoriums „H. M. S. Royal Oak“* nach Worten des Berliner Dichters *Otto Rombach* vollendet, ferner ein Konzert für Solo-Streichquartett und Blasorchester. Zur Zeit arbeitet Schulhoff mit Rombach an einer Operette.

Arnold Schönbergs neuestes Werk, die *„Sechs Stücke für Männerchor“*, Op. 35 (auf eigene Texte) erscheinen demnächst im Verlag Bote & Bock.

Berthold Goldschmidt, Kapellmeister am Hessischen Landestheater in Darmstadt, hat Crommelyncks Schauspiel *„Der gewaltige Hahnrei“* vertont.

PERSONALNACHRICHTEN

Erich Kleiber wird in der nächsten Saison sechs Wochen lang die großen Konzerte des *Philharmonischen Orchesters* in *New York* und *Philadelphia* dirigieren. Die Berufung Kleibers erfolgte auf Wunsch von Toscanini.

Paul Breisach, der seit 1925 die Leitung der Mainzer Oper und der Städtischen Sinfoniekonzerte innehatte, hat zum kommenden Winter auf Antrag des Generalintendanten Tietjen die Stellung eines Ersten Kapellmeisters an der Berliner Städtischen Oper angenommen.

Prof. Paul Grümmer erhielt den Antrag, nächstes Jahr in Amerika zu konzertieren. Es ist aus dem Busch-Quartett ausgetreten.

Herbert Maisch übernimmt an Siolis Stelle den Intendantenposten am Nationaltheater zu Mannheim.

Dr. Gustav Becking, der Erlanger Universitätsprofessor, wurde als Nachfolger von Professor Rietsch an die Universität *Prag* als Ordinarius für Musikwissenschaft berufen.

In *Bad Salzungen* ist *Alexander von Fielitz*, der langjährige Direktor des Sternschen Konservatoriums in Berlin, unerwartet gestorben.

In *München* starb der Ballettmeister der Bayerischen Staatstheater, *Professor Heinrich Kröller*, an seinem fünfzigsten Geburtstag. Kröller war vorher lange Jahre an den Opern in Berlin und Wien tätig.

Das *Orquesta Sinfonica de Madrid* beabsichtigt in kommender Saison unter Leitung von *Heinrich Laber* eine Konzertreise durch Frankreich, Deutschland und nach Prag, Wien und Budapest zu unternehmen. Laber hat mit diesem Orchester von 90 Künstlern bereits 18 Konzerte in Spanien gegeben.

Der Komponist und Musikpädagoge *Heinrich Neal* in Heidelberg kann am 8. September den 60. Geburtstag begehen.

Oberspielleiter *Dr. Herbert Graf* vom Frankfurter Opernhaus hat die Leitung der Frankfurter Opernschule mit Wirkung vom 1. September 1930 ab übernommen.

TAGUNGEN UND MUSIKFESTE

Die *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft* (Präsident Prof. Dr. P. Wagner), wird ihren ersten Kongreß in der ersten Septemberwoche dieses Jahres, im Zusammenhang mit der gegenwärtigen internationalen Ausstellung in *Lüttich* abhalten. Gleichzeitig wird auch das *VIII. Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (Präsident Prof. Edward J. Dent) in *Lüttich* stattfinden.

Das vom 7. bis 14. September in *Venedig* geplante *Erste Internationale Musikfest Italiens*, dessen Programm nunmehr vorliegt, läßt sich als ein erster Vorstoß der jungen italienischen Musikergilde in die offiziellen Gefilde staatlich anerkannter Musikpflege betrachten. Sieben Konzert- und Kammerveranstaltungen im Fenicetheater und dem kleinen Excelsiortheater am Lido sollen die Bekanntschaft mit fast allen einheimischen und einer Auswahl der markantesten auswärtigen Vertreter der Gegenwartsmusik vermitteln. Die Aufführungen werden vom Mailänder Orchester unter Votto, vom Augusteumsorchester unter Molinari, vom Roth- und Lido-Quartett, dem Trio von Pesaro und dem Neapler Quintett bestritten.

Der *„Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer“* veranstaltet vom 2. bis 7. Oktober 1930 in Dresden eine Tagung, während der die Staatsoper unter Generalmusikdirektor *Fritz Busch* die Uraufführung einer Oper von *Othmar Schoeck* bringt. Außerdem werden unter Fritz Busch in einem Konzert der Staatskapelle folgende neue Werke aufgeführt: IV. Sinfonie von *Max Trapp*; Der Dybuk von *Bernhard Sekles*; Suite für Violine und Orchester von *Karol Rathaus*; Divertimento von *K. von Wolfurt*. Das Philharmonische Orchester veranstaltet unter Generalmusikdirektor *Paul Scheinpflug* ein Konzert bei dem Werke von *Max Butting*, *Herbert Trantow*, *Arnold Schönberg*, *Wolfgang Jacobi*, *Karl Wiener* und *J. G. Mraczek* zur Aufführung kommen.

RUNDFUNK

Der *Frankfurter Sender* wird Anfang Oktober ds. Js. in Gemeinschaft mit dem Frankfurter Motettenchor von *Professor Gambke* und unter Teilnahme der interessierten städtischen Stellen eine hauptsächlich für jugendliches Publikum bestimmte Aufführung des *„Jasagers“* von *Brecht-Weill* veranstalten. Das regiemäßige Vorstudium mit den jugendlichen Darstellern führt der künstlerische Leiter des Frankfurter Senders, *Ernst Schoen*, durch.

Der Westdeutsche Rundfunk wird im September die I. Symphonie von *Nicolai Lopatnikoff*, die auf dem diesjährigen Musikfest in Königsberg mit außergewöhnlichem Erfolg uraufgeführt wurde, zur Sendung bringen. Weitere Aufführungen dieser Symphonie stehen in mehreren Konzertstädten Deutschlands und im Auslande für die nächste Saison bevor.

VERSCHIEDENES

Die Verhandlungen zwischen der G. D.T. und der Gema sind zum Abschluß gelangt. Es gibt in Zukunft nur mehr *eine* Stelle für die Regelung der Tantiemefragen. Ein alter Streit ist damit beendet.

Die *Stadt Danzig* will in der Marienkirche ein *Bach-Fest* veranstalten. Das Programm sieht die Johannes-Passion vor, eine Bach-Motette mit a cappella-Chören von Johann Michael, Johann Christoph und Johann Sebastian Bach und Orgelwerke, Kantaten und Cembalo-Musik auf einem zum ersten Mal vorgeführten siebenpedaligen, zweimanualigen Cembalo.

Die „*Internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik*", organisatorisch vom Oberpräsidenten Dr. Fuchs (Koblenz) und musikalisch von Prof. Josef Haas (München) geleitet, legt soeben das vollständige Programm für die erste „*Internationale Festwoche für katholische Kirchenmusik*" vor, die vom 3. bis 10. Oktober dieses Jahres in *Frankfurt a. M.* stattfinden wird. Die Veranstaltungen gliedern sich der Art nach in: Festmessen und Choralhochamt im Dom, Andachten in den Kirchen St. Antonius und St. Berardus, Studienkonzerte in Dr. Hochs Konservatorium, Rundfunk-Morgenfeiern, sowie Konzerte im Saalbau und im Opernhaus. Zur Aufführung gelangen außer wesentlichen Teilen des Gregorianischen Chorals und Meisterwerken der Gotik und Renaissance neue Werke der folgenden Autoren: Alain, Caplet, Potivon und Florent Schmitt (Frankreich); Andriessen, Hevbevigs, Meulemans und Monnikendam (Holland); Bardos Lajos (Ungarn); Bas, Bossi, Dagnino, Desdevi, Ghedini, Malipiero, Perosi, Pizzetti und Refice (Italien); Berlanda, David, Koch, Lechthaler und Wöß (Oesterreich); Elsenheimer (U. S. A.); Hilber, Montillet und P. Müller (Schweiz); van Nuffel (Belgien); Böttcher (Bamberg); Braunfels, Lemacher, Othegraven und Roeseling (Köln), Doebler, Kromolicki und Pepping (Berlin), Gebhardt (Dinkelsbühl), Herrmann (Reutlingen), Dombrowski (Stettin), Haas, Pfanner, Rüdinger und Wismeyer (München), Jochum und Kraft (Augsburg), Leber (Haan), Philipp (Karlsruhe), Renner (Regensburg), Schröder (Bernkastel), Siegl (Paderborn), Söhner (St. Ottilien) und Weber (Aachen). Den Instrumentalapparat stellt das Opernhausorchester und das Rundfunk-Symphonie-Orchester (Frankfurt). Den Chorapparat bilden: die Domchöre von Aachen, Frankfurt, Köln, Limburg und München, ferner der Frankfurter a cappella-Chor für geistliche Musik, der Badische Kammerchor Karlsruhe, der Cäcilienverein vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein Frankfurt und einige Frankfurter Kirchenchöre. Als Dirigenten wirken die Herren: Berberich (München), von Droste (Frankfurt), Meulemans (Tongern), Mölders (Köln), Pabst (Limburg), Rehmann (Aachen), Florent Schmitt (Saint-Cloud) und Rosbaud (Frankfurt). Solisten: Ria Ginster, L. Richartz und Johannes Willy (Frankfurt), F. Mechler und Dr. Liertz (Wiesbaden). Organisten: Hellmuth (Aschaffenburg), Rahner jun. (Karlsruhe), Schindler (Würzburg) und K. Walter (Wien). Näheres durch den Sekretär der Gesellschaft: *F. Baum*, Frankfurt a. M., Emserstr. 23.

AUSLAND

Amerika:

Unter dem Patronat von Frau *Coolidge* wird vom 12. bis 17. Oktober in *Chicago* ein *internationales amerikanisches Musikfest* mit alter und neuer Musik stattfinden. Es bringt u. a. die Uraufführung eines neuen Klavierkonzerts von *Paul Hindemith.* Als Solistin wurde *Emma Lübbecke-Job* aus Frankfurt verpflichtet.

Frankreich:

Franz von Hoeßlin wird im nächsten Winter fünf Konzerte als Gast in *Paris* dirigieren.

Rußland:

Max Brands „*Maschinist Hopkins*" konnte im Großen Operntheater zu *Leningrad* nicht aufgeführt werden, weil der künstlerisch-politische Rat des Theaters das Werk beanstandete. Jetzt wurde auch Hindemiths „*Neues vom Tage*" von der russischen Zensur erreicht. Es war für das kleine Operntheater vorgesehen und ist verboten worden. Man rechnet allerdings damit, daß die Oper in einer textlichen Umarbeitung in der nächsten Saison gegeben werden kann.

In Anbetracht der steigenden Frequenz der Akademischen Staatstheater in *Leningrad* – man kennt dort seit langem nur überfüllte Häuser – soll nunmehr das Operntheater erweitert oder ein drittes Theater erbaut werden. Das neue Theater soll 5000 bis 6000 Plätze aufweisen und das Bauprojekt im Wege eines internationalen Wettbewerbes ausgeschrieben werden.

Schweiz:

Im Jahre 1931 wird ein auf breiteste Basis gestelltes Tonkünstlerfest in *Solothurn* stattfinden.

Das nächste Melosheft erscheint am 15. Oktober

WER interpretiert
NEUE MUSIK?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

LES interprètes de
MUSIQUE MODERNE

Cet tableau se compose principalement de communiqués que nous publions autant que place disponible.

Piano

(Fortsetzung aus dem Juli-Heft)
(Suite du numéro de juillet)

Carl Friedberg: *Toch*

Laura Gagstetter: *Haas:* Sonaten, Klavierstücke

Walter Gieseking: *Albeniz:* Evocation, El Puerto, Triana, Almeria; *Braunfels:* Klavierkonzert; *Busoni:* Sonatina ad usum infantis, Sonatina in dieu-natıvitatis 1917; *Casella:* Sonatina, Partita; *Castellnuovo-Tedesco:* Cantico, Cipressi, Alt-Wien, Neapol. Rhapsodie,Tänze d. Königs David; *Debussy:* Prélude, Pagodes, Soirée dans Grenade, Reflets dans l'eau Hommage à Rameau, Mouvement, Cloches à traver les feuilles, Poissons d'Or, Hommage à Haydn, l'Isle joyeuse. 2 Arabesques, Etudes, Suite bergamasque: *de Falla:* Pièces espagnoles; *Hindemith:* Suite 1922, Klaviermusik op. 37 I, Kleine Stücke op. 37 II, Klavierkonzert; *Honegger:* Concertino: *Korngold:* Märchenbilder; *Marx:* Albumblatt, Ballade, Klavierkonzert; *Poulenc:* Mouvements perpétuels: *Ravel:* Sonatine, Jeux d'Eau, Ondine, Le Gibet, Scarbo, Vallée des Cloches, Alborado del gracioso, Oiseaux tristes. Une barque sur l'océan, Tombeau de Couperin; *Rosenstock:* Klavierkonzert; *Schönberg:* Stücke op 19, op. 11; *Scott:* Suite op. 75, Sonate op 66. Prélude solennel, Lotusland; *Scrjabin:* Sonaten Nr. 3, 4, 5, 7, 9, Vers la flamme, Poèmes op. 32; *Strawinsky:* Sonate; *Szymanowski:* Tantris der Narr, Eine Don-Juan-Serenade; *Toch:* Klavierkonzert

Richard Goldschmied: *Bartok:* Sonate, Klavierstücke; *Prokofieff:* Klavierkonzert Nr. 3; *Debussy:* La soirée dans Grenade; *Ravel:* Alborada del grazioso: *Gra·ner:* Klavierkonzert op. 72; *Bartók:* Sonate, Im Freien; *Casella:* Partita mit Orchester; *Prokofieff:* III. Klavierkonzert; *Hindemith:* Kammerkonzert mit 12 Instr.; *Hans Gál:* Klaviersonate; *Tscherepnin:* II. Toccata; *Milhaud:* Sonate für FlöteundKlavier, 3 Rag-Caprices

Irmgard Grippain-Gorges: *de Falla, van Gilse*; *Haas:* Reigen und Romanzen; Tanzskizzen (für Klavier und Orchester); *Liapounow:* Ukrainische Rhapsodie; *Toch:* Der Jongleur; *Unger:* Serenade, Tarantella; *Williams:* En la Sierra; *Windsperger:* Capriccio

Margarete Hagemann: *Toch:* Capriccetti op. 36.

Mark Hambourg: *Villa-Lobos:* Polichinelle; *Ravel:* Jeux d'eau; *Scott:* Lotusland; *Rutland; Chassin.*

Adolf Havlik: *Debussy:* Préludes, Images; *Mjaskowsky* 4. Sonate; *Poulenc:* Suite, Napoli; *Ravel:* Gaspard de la nuit; *Schulhoff:* Etudes de Jazz; *Scriabine:* Etuden, Préludes, Impromptu, Poème satanique: *Strawinsky:* Sonate, Piano Rag-music; *Szymanowski:* Métopes; *Wiéner;* Sonatine syncopée

Alda Hecker: *Hindemith:* Reihe Kleiner Stücke op. 37; *Strawinsky:* Serenade, Sonate; *Bartok.* Suite, Kinderstücke, Ungar. Bauernlieder; *Honegger:* Le Cahier Romand, Sept Pièces; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *Berg:* Sonate op. 1, 2. Suite; *Schulhoff:* Ostinato, Toccata; *Casella, Toch, Sekles*

Clara Herstatt: *Benjamin:* Concertino; *Tscherepnin*

Lilly Herz: *Kodaly, Bartok*

Julius Hijman: *Eisler:* Sonate op. 1; *Hindemith;* Klaviermusik; *Petyrek:* Choral, Variationen und Sonatine; *M. Rubin:* Sonate; *Schönberg:* Suite op. 25; *Toch: Sonate*

Heinz Hirschland: *Bartok:* Senate; Suite, op. 14; Danse Romaine; I. Elégie; *Berg;* Sonate op. 1; *Debussy:* Peludes; Estampes; Valse: *Erdmann:* Fox-Trot; *Jarnach:* Ballabile; Sarabande; *Schönberg;* Stücke op, 19; *Tiessen:* Naturtrilogie

Josef Hirt: *Hindemith*

Alfred Hoehn: *Debussy:* Hommage à Rameau, Feu d'artifice; *Hindemith:* Suite 1922; *Toch*

Albert Hofmann: *Bartok:* Sonatine; *Busoni:* Sonatina in diem navitatis Christi; *Debussy; Ravel; Reger; Scriabine;* 5. Sonate; 10. Sonate; Vers la Flamme; Prelude et Nocturne für die linke Hand; *Strawinsky:* Sonate; *Wiéner:* Sonatine syncopée.

Hermann Hoppe: *Toch*

Alice Jacob-Loewenson: *Poulenc:* Romance, Sonate, Mouvement perpetuel, Valse; *Busoni:* Sonatina ad usum Infantis; *Satie:* Enfantillages pittoresques *Petyrek:* 11 kleine Kinderstücke; *Bartok:* Aus „Für Kinder", 10 leichte Klavierstücke; *Castelnuovo-Tedesco,* Ninna-Nanna, 3 Choräle über hebräische Molodien; *Strawinsky,* 3 Kindergeschichten; *Debussy:* Kinderwinkel; *Goossens.* Kaleidoscope; *Schulhoff:* Ostinato; *Vogel.* 3 Studien; *Casella:* 11 Kinderstücke; *Alexandrow:* 3 Préludes; *K. Wiener:* Capriccio; *Jacob Loewenson:* Die Glasfenster; *Milhaud:* Printemps; *Krein:* Prélude, Chant d'Automne; *Achron:* Birkath Schalom; *Weprik:* Volkstänze, Kaddisch

Heinz Jolles: *Berg:* Sonate; *Debussy; Hindemith:* Klavierübung; *Honegger:* Concertino; *Prokofieff:* Visions fugitives, Sonate op. 28, Konzert Nr. 3; *Strawinsky:* Klavierkonzert: Serennade; *Toch:* Klavierkonzert; *Waterman:* Prélude; *Weill*

Eugen Kalix: *Bartok:* Rhapsodie; *Hindemith:* Klavierkonzert; *Janacek:* Concertino

Hedy Kraft: *Schulthess:* Op. 12

Else C. Kraus: *Hindemith:* Klavierkonzert, Klaviermusik op. 37; *Toch:* Klavierkonzert; *Schönberg:* op. 11, 19, 23, *Strawinsky:* Piano-rag-music; *Eisler:* Sonate op. 1, Klavierstücke; *Krenek:* 2 Suiten; *Haba:* Sinfonische Fantasie für Klavier und Orchester; *Butting:* Klavierstücke; *Hauer:* Klavierstücke; *Wolpe:* Sonate; *Jemnitz:* Bagatellen; *Kosa:* Bagatellen; *Tiessen:* Klavierstücke

Marianne Kuranda: *Milhaud:* Saudades do Brazil; *de Falla:* Spanischer Tanz aus „Ein kurzes Leben"; *Tansman:* Sonata rustica; *Szymanowski:* Mazurka

Rita Kurzmann: *Hindemith, Toch, Berg, Ravel, Pizetti, Kornauth, Szymanowski*

Frida Kwast-Hodapp: *Jarnach*

Remy Leskowitz: *Ravel:* Jeux d'Eau, Sonatine, Miroirs Five o'clock fox trot; *Milhaud:* Saudades do Brazil, Rag-Caprices; *Fairchild:* Cinq Chants Nègres, Jeux au Soleil; *Tansman:* Cinq Impromptus, Sonata rustica *Gruenberg:* Polychromatics, Jazzberries; *Schulhoff;* Etudes de Jazz, Esquisses de Jazz; *Goossens:* Kaleidoscope, Four Conceits; *Rieti:* Sonatina. Suite: *Castelnuovo-Tedesco:* Tre corali; *Hindemith:* Suite 1922; *Gieseking:* Tanzimprovisationen; *Willner:* Sonate; *Bartok:* Sonate; *Strawinsky:* Sonate, Sérénade

Sousa Lima: *Villa-Lobos, Nin*

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!
La suite de publications paraîtra dans le prochain numéro!



PAUL HINDEMITH

KLAVIER

Tanzstücke, op. 19
„1922", Suite für Klavier op. 26
Klaviermusik, op. 37, Teil I/II
Tanz der Holzpuppen aus „Tuttifäntchen" Foxtrott
Tänze aus „Nusch-Nuschi" für Klavier zu 4 Händen
Kleine Klaviermusik: Leichte Fünftonstücke

SOLO-SONATEN

Violine allein: op. 31 No. 1, 2
op. 11 No. 5
op. 25 No. 1
Violoncello allein: op. 25 Nr. 3
Kanonische Sonatine für zwei Flöten op. 31 No. 3

SONATEN MIT KLAVIER

Violine und Klavier: op. 11 No. 1, 2
Viola und Klavier: op. 11 No. 4
Violoncello und Klavier: op. 11 No. 3
Viola d'amore und Klavier: Kleine Sonate op. 25 No. 2

KAMMERMUSIK

Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 34

Trio für Bratsche, Heckelphon und Klavier, oder für Bratsche, Tenor-Saxophon und Klavier

Quartett I bis IV für 2 Violinen, Viola und Violoncello op. 10, 16, 22, 32

Kleine Kammermusik für 5 Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott) op. 24 No. 2

KAMMERORCHESTER

Kammermusik No. 1, op. 24 No. 1 (mit Finale 1921)

Kammermusik No. 2, (Klavierkonzert) op. 36 No. 1 für obligates Klavier und 12 Soloinstrumente.

Kammermusik No. 3 (Cellokonzert) op. 36 No. 2 für obligates Violoncello und 10 Soloinstrumente

Kammermusik No. 4 (Violinkonzert) op. 36 No. 3 für Solo-Violine und größeres Kammerorchester

Kammermusik No. 5 (Bratschenkonzert) op. 36 No. 4 für Solo-Bratsche und größeres Kammerorchester

Kammermusik No. 6, op. 46 No. 1 Konzert für Viola d'amore und Kammerorchester

Konzert für Orgel und Kammerorchester, op. 46 No. 2

Konzertmusik für Solo-Bratsche und größeres Kammerorchester

Konzertsuite aus dem Ballettpantomime „Der Dämon" op. 28

ORCHESTER

Konzert für Orchester, op. 38

Konzertmusik für Blasorchester, op. 41

Ouvertüre zu „Neues vom Tage" mit Konzertschluß

Tänze aus „Nusch-Nuschi"

Tanz der Holzpuppen (Foxtrott) aus „Tuttifäntchen" für kleines Orchester

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ UND LEIPZIG
LONDON – BRÜSSEL – PARIS



ERNST TOCH

KLAVIER

Burlesken, op. 31, Ed. Nr. 1822 . . . M. 2.50
Drei Klavierstücke, op. 32, Ed. Nr. 1824 . M. 2.—
Fünf Capriccetti, op. 36, Ed. Nr. 1825 . . M. 2.50
Klavier-Konzert, op. 38, Ed. Nr. 1859 . . M. 8.—
Tanz- und Spielstücke, op. 40, Ed. Nr. 1412. M. 2.50
Sonate, op. 47, Ed. Nr. 2065 . . . . . M. 5.—
Kleinstadtbilder, op. 49. Ed. Nr. 2082 . . M. 2.50

STREICHINSTRUMENTE

Zwei Divertimenti für Streichduo, op. 37, Nr. 1, 2 (*Schottpreis 1926*), Ed. Nr. 1909/10 je . M. 4.—
Sonate für Viol. u. Klav., op. 44, Ed. Nr. 1240 M. 5.—
Sonate für Violoncello und Klavier, op. 50, Ed. Nr. 2084 . . . . M. 5.—
Streichquartett, op. 34, Ed. Nr. 3472 . . M. 2.—
Konzert für Violoncello und Kammerorchester, op. 35 (*Schottpreis 1925*), Ed. Nr. 3473) . M. 4 —

KAMMERORCHESTER

Tanzsuite für Kammerorchester, op. 30, Ed. Nr. 3382 . . . . M. 12.—
Fünf Stücke für Kammerorchester, op. 33, Ed. Nr. 3471 . . . . M. 2.—

ORCHESTER

Klavier-Konzert, op. 38, Ed. Nr. 3383 . . M. 30.—
Spiel für Blasorchester, op. 39, Ed. Nr. 3384 M. 25.—
Komödie für Orchester, op. 42, Ed Nr. 3385 M. 25.—
Fanal für Orchest. u. Orgel, op. 45, Ed. Nr. 3387 M. 20.—
Bunte Suite, op. 48, Ed. Nr. 3349 . . . M. 40.—
Vorspiel zu einem Märchen, Ed. Nr. 3389 . M. 8.—
Kleine Ouvertüre (zur Oper „Der Fächer"), Ed. Nr. 3341 M. 4.—

GESANG UND KLAVIER

Neun Sopran-Lieder, op. 41, Ed. Nr. 2055 . M. 4.—

GESANG UND KAMMERORCHESTER

Die chinesische Flöte, op. 29 (Kammersymphonie, für Sopran und 14 Solo-Instrumente) Ed. Nr. 3400 M. 3.—

BÜHNENWERKE

Der Fächer, Opern-Capriccio in 3 Akten, op. 51, Text von F. Lion. Klav.-Ausz. Ed. Nr. 3240 M. 18.—
Die Prinzessin auf der Erbse, Märchenspiel in 1 Aufzug nach Andersen von Benno Elkan, op. 43, Klav.-Ausz. Ed. Nr. 3230 . . M. 6.—
Egon und Emilie, Kein Familiendrama von Chr. Morgenstern in 1 Aufzug, op. 46, Klav.-Auszug, Ed. Nr. 1419 . . . . M. 5.—
Musik zu Klabunds Schauspiel „Das Kirschblütenfest"

Verlangen Sie kostenlos den ausführlichen Prospekt

Demandez le catalogue spécial

B. Schott's Söhne, Mainz / Leipzig / London / Brüssel / Paris

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

9. Jahrgang | Oktober 1930 | Heft 10

ZUM INHALT

Einige grundsätzliche Feststellungen zur Kritik der Zeit verbinden sich mit dem Versuch, den die Meloskritik in diesem Hefte erstmalig unternimmt: eine Reihe wichtiger Persönlichkeiten in ihren Beziehungen zu unserer heutigen Musik zu untersuchen und die Ergebnisse zu einer Typologie des Musikers unserer Zeit zusammenzufassen.

Verbreiterung der Basis, Beziehungen der Stoffkreise über die Musik hinaus zu allen Erscheinungen des geistigen und wirtschaftlichen Lebens sollen die weitere Entwicklung der Zeitschrift stärker bestimmen als dies vorher der Fall war. Auch die Beziehungen zum Ausland sollen unter diesen Gesichtspunkten verbreitert werden. Nicht Chroniken und literarische Essays, sondern wirkliche Berichte und immer neue Versuche eines Querschnitts bestimmen das Gesamtbild unserer heutigen Musik.

Die Schriftleitung

ZEITKRITIK

Herbert Fleischer (Berlin)

LEBENSFORMEN DES MUSIKSCHAFFENDEN

1.

Die Lebensform des Musikschaffenden im 19. Jahrhundert war im Grunde die Daseinsweise des herrschenden Kleinbürgertums, das bereits in den niedrigsten Formen des Lebens Ziel und Erfüllung seines Strebens sah: der Kampf um die Erhaltung und Befestigung des bloßen Daseins war alles, was den Schaffenden außerhalb seiner Produktion, ja bis in diese hinein, bedrängte. Einzig seine Kunst bot ihm das Gefäß, in das sich sein inneres Leben, d. h. sein eigentliches Leben ergießen sollte, in dem es sich formen sollte.

Nun weist das Innenleben jedes schöpferischen Menschen über alle privaten Eigenheiten hinaus wesentliche Züge aller Menschen, oder wenigstens vieler Menschen, in sich auf. Doch prägte der Tonbildner des 19. Jahrhunderts seine Empfindungen individuell um, indem er sich einer Tonsprache bediente, die ihre eigene Grammatik hatte und eigenes musikalisches Verständnis erforderte.

Das ursprüngliche rein menschliche Empfinden innerhalb der Tonsprache des Schaffenden nachzufühlen, war stets nur einem – kleineren oder größeren – Kreis vergönnt. Und selbst dies nicht immer zu Lebzeiten des Schaffenden: Schuberts letzte Werke, in denen sich sein „Eigentliches" herausstellte, wurden auch im engsten Kreise seiner Freunde nicht verstanden. Wie sollte es da zu verwundern sein, daß seine schon ohnehin so hartherzige Mitwelt ihn schonungslos, 31jährig, dem Hungertod preisgab? Auch Bruckners Musik, die durchtränkt ist mit den inbrünstigen Gebeten eines religiös-romantischen Menschen, wußte kaum ein Zeitgenosse zu würdigen. Erst in unseren Tagen beginnt man den tiefinneren Kern seiner Kunst zu erschauen.

Wohl ließ man dem Schaffen vieler Musiker des 19. Jahrhunderts mehr Verständnis zukommen. Doch blieb der menschliche Kern ihrer Kunst nur den wenigsten erschlossen, weil er so völlig eingebettet war in die individuelle Tonsprache des einzelnen.

Das Entscheidende bleibt: nach außen hin lebten sie alle, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Bruckner, Schumann, Brahms und so viele andere ihrer Zeit in den Formen einer jeweils herrschenden Kaste des Bürgertums. Nichts außer den Tonwerken legt Zeugnis ab von dem inneren Leben des schöpferischen Musikers.

2.

Mit Beethoven begann ansatzweise der Durchbruch eigenen menschlichen Erlebens. Wir finden einige Ansätze ideell-freiheitlicher Gesinnung, freilich in nur ganz fragmentarisch erhaltenen Äußerungen. Versuche, von hier aus das gesamte Werk Beethovens zu werten, darf man als gescheitert ansehen. Die meisten uns bekannten Lebensäußerungen des Künstlers bestätigen nur die Grundeinstellung, die eingangs gekennzeichnet wurde.

Ein voller Durchbruch zum Menschen, zu einer eigenen Lebensform geschieht erst mit Wagner. Das Leben ist hier das Erste und Wesentliche; es geht in die Kunst als Gehalt ein und wird durch sie gekrönt, gleichsam verewigt, über das zeitlich Bedingte hinausgehoben. Von dieser untrennbaren Einheit von Lebensform und Kunstform dürfte Nietzsche überzeugt gewesen sein, als er Wagners Kunst um ihres beschwerten Charakters willen ablehnte und auf die leichtbeschwingte, in der Sinnlichkeit ihres Rhythmus zwingende Musik Bizets hinwies. Nietzsche wird wahrscheinlich in den Werken das Abbild der im äußeren Leben stets meisterlich und gewichtig in Erscheinung tretenden Persönlichkeit Richard Wagners gesehen haben; im Grunde dürfte sein Urteil nur von den Tonschöpfungen aus gefaßt sein, die ihm zur Abrundung seines Bildes verhalfen. Tatsache ist, daß Wagners gesamtes Schaffen seinem Gehalt nach ein künstlerisches Abbild seiner bereits im Leben sich formenden menschlichen Entwicklung ist: am eindringlichsten erhellt dies aus seinem tiefst empfundenen Werk: dem „Tristan". Hier ist eine von Schopenhauer her genährte pessimistische Lebensanschauung in einer großen – man möchte beinahe sagen: unsterblichen – Liebe realisiert worden und hat erst alsdann seinen Weg in das Kunstwerk gefunden. Diese pessimistische Lebenseinstellung hat Wagner sich bis zu seinem Tode bewahrt. Leben und Kunst verraten eine stets anwachsende Resignation des Meisters. Ein geruhiges, beschauliches Leben, Ideale, wie: Tod, Erlösung, bilden, wie bekannt, den Abschluß seiner Laufbahn.

Ein – von hier aus gesehen – Wagner verwandter Typus ist Gustav Mahler. Beide sind von der Lebens- und Kunstformung elementarer Kräfte den Weg zur Verneinung des Daseins gegangen; auch von Mahler sind zutiefst menschliche Gehalte im Leben vorgeformt worden, um alsdann in das Kunstwerk übergeführt zu werden. Mahler geht in seinem Bekennertum schließlich so weit, daß in seinen beiden letzten symphonischen Werken die Lebensform die ästhetische Form des Kunstwerkes oft durchbricht, daß hier nur noch der Mensch in der erschütterndsten Blöße seiner Empfindung zu uns spricht; ja, sein letztes Werk, das ihm zu vollenden nicht mehr vergönnt war, bricht jäh in einem Aufschrei ab; dies ist der Tod, doch nicht wie ihn Wagner sah, das letzte Ziel, eine Krönung des Lebens. Es ist das dumpfe Ende, in dem der von seinem Skeptizismus bis zur Verzweiflung Getriebene den letzten Ausweg sieht.

Von einer asketisch-philosophischen Grundhaltung aus geht Busoni an das Schaffen der Tonwerke heran; über den sinnlichen Bereich der Töne, der allenthalben auf Beschränkungen verweist, sucht er hinauszudringen in jene ideellen Sphären einer „reinen Musik", in der alles fluktuierend, alles unendliche Bewegung ist. Hier durchbricht wiederum eine Lebensform – wenn ein unendlicher Wille als Lebensgrundform Busonis bezeichnet werden darf – die Gesetze der Gestaltung im ästhetischen Stoff der Töne. Aus der Bestrebung, das Eingrenzung gebietende Kunstwerk jenem feinsten, unendlich bewegten sphärischen Stoff praktisch näher zu rücken, ergeben sich unvermeidliche Schwierigkeiten. Nur zu oft spüren wir es in Busonis Werken, wie die künstlerische Form unter dem grenzenlosen menschlichen Willen des Meisters wankt.

3.

In dem, was bisher behandelt wurde, waren es allgemein menschliche Empfindungen die sich außerhalb ihrer künstlerischen Gestaltung im Leben des Künstlers ausformten

von der ersten Gattung dürfen wir nunmehr schweigen, da sie ja nicht im eigentlichen Sinn eine Lebensform darstellt. Unter den Musikern der Gegenwart findet sich ein Kollektivempfinden ausgebildet, das wohl bei den einzelnen Schaffenden spezifiziert auftritt, doch in seinem Wesen allen gemeinsam ist; es läßt sich am besten als „Formal“-empfinden charakterisieren, das sich in Kunst und Leben ausgestaltet. Dieses Formalempfinden ist heute in den verschiedensten Sphären ausgebildet: vom Geistigen hinab bis in die Bereiche des Sinnlich-Ästhetischen.

Bereits Busoni hatte Leben und Kunst eine Form zu geben gesucht, die sich von allem trieb- und instinkthaftem Empfinden entschiedenst abwandte, die sich gründete auf einem „reinen Willen“. Dieses „geistige“ Leben, diese „geistige“ Musik birgt in sich ein unverkennbares kulturelles und darum in einem höheren Sinn „formales“ Moment: die Überwindung aller Triebe, aller Leidenschaften zugunsten einer „geistigen“ Form, die durch die stilisierende Tätigkeit eines „reinen Willens“ geschaffen werden sollte.

Diese Grundeinstellung zieht sich, in ihrem negativen Kern, durch das gesamte Musikleben der Gegenwart: Überwindung alles Dumpfen, Elementar-Dämonischen im Menschen bleibt die Grundeinstellung; nur das Ziel, der Stoff, der dargestellt werden soll, ändert sich. Unter Ausscheidung alles ursprünglichen, von Leidenschaften geleiteten menschlichen Erlebens drückt Schönbergs heutige Musik ein „Gedanklich“-Geistiges aus, das auf lineares Formempfinden gegründet ist: alles Harmonische weicht einer asketisch-strengen Führung der Einzelstimmen ohne Rücksicht auf den Zusammenklang. Strawinskys gegenwärtige Kunst kennzeichnet sich als „kulturell“-geistig, „neuklassisch“: in dem Sinn, daß ein Geschehen in seinem inneren Aufbau, auch in seiner inneren Dynamik, durch den Schaffenden in strenge, gebundene Formen gekleidet wird. Der Mensch ist nichts als F o r m e r von Tönen. Allem menschlich-persönlichen Empfinden wird nur soweit Raum gelassen, als es einer Stilisierung des tönenden Stoffes nicht im Wege steht. Von hier aus verstehen wir auch die gegenwärtige starre ästhetische, beinahe snobistische Lebenserscheinung Igor Strawinskys.

Diese formale Einstellung hat andererseits den Blick auf die Gegebenheiten „sinnlich“-ästhetischer Erscheinung gerichtet. Jede geräuschhafte, jede rhythmische Gegebenheit wird bejaht, wird gestaltet: die feinsten, auf die Nerven gewisse Reize ausübenden Geräusche (Schönberg), der Rhythmus der Natur, der Erde (Strawinsky), der Rhythmus der Technik, der Maschine (Krenek), der Lokomotive (Honegger, Krenek) und nicht zuletzt der neuzeitliche Rhythmus des Menschen (gegenwärtige Tanzformen, Songspiel, Jazzsymphonie) – dies alles erfüllt heute den Schaffenden, und dies stellt er tönend dar unter Beteiligung aller seiner Sinne. Dem allgemeinmenschlich-seelischen Empfinden stellt sich dieser gegenwärtige Typus unter Wahrung größter Distanz gegenüber; bestenfalls wird dem Saxophon mit liebenswürdiger Ironie, wie eine Erinnerung an vergangene Werte, ein „lyrischer“ Part angewiesen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß an die Stelle allgemein-menschlicher Gehalte, die bis Mahler und Richard Strauß vorherrschten, in der gegenwärtigen Musik spezielle Hörformen getreten sind, denen alle Empfindungsgehalte untergeordnet bleiben. Diese Hörformen sind Formen des Hör-Erlebens von Menschen unserer Zeit. Die Erlebnisgehalte der Schaffenden bis Mahler standen abseits von dem Leben ihrer Zeit. Sie

mußten es auch, weil dieses Leben viel zu belanglos war. Es ist darum zu verstehen, daß diese Gehalte, wenn sie auch allgemeinmenschlicher Natur waren, in eine Sprache umgegossen wurden, die nur einer verhältnismäßig kleinen Schicht verständlich war.

Mag man nun die gegenwärtige Musik ablehnen oder bejahen, jedenfalls kreist in ihr deutlicher und allen spürbarer denn je das Leben unserer Zeit und der heutigen Welt. Musik ist nicht mehr Privatgut einzelner Schichten; als eigene notwendige Lebensform flicht sie sich allmählich in das Geschehen unserer Zeit ein.

Hans Th. David (Berlin)

ABSCHIED VOM JAZZ

1.

Sam Wooding musizierte wieder in Berlin.

Vor fünf Jahren hörten wir ihn zum ersten Mal. Er leitete das Orchester der „Chocolate Kiddies", einer großen Neger-Revue. Die Bühnenleistung der „Schokoladenkinder" war nicht übel, wenn auch der Truppe ein Talent von Range der Baker fehlte. Vor allem aber gab es als Zwischenspiel ein paar Konzertstücke, die als erstaunlich und faszinierend im Gedächtnis hafteten. Und ebenso beschäftigte die Leistung des begleitenden Orchesters, die Gestalt seines Führers, eines tierhaft fanatischen Musikanten noch lange die Erinnerung.

Die Revuetruppe, den Anstrengungen der Tournee offensichtlich nicht gewachsen, löste sich bald auf. Sam Wooding reiste mit dem Orchester weiter. So spielte er gelegentlich auch wieder hier, ohne daß der Eindruck seiner Kapelle sich veränderte oder vertiefte. Nach längerer Zeit ist er nochmals zurückgekehrt, gereift und verwandelt. Die Eindringlichkeit der Band hat sich gesteigert – erst jetzt, so scheint es, hat sie den ihr völlig gemäßen Stil gefunden.

Vor fünf Jahren hatte Sam Wooding ein großes Orchester; heute spielt er mit einem Dutzend der „Chocolate Kiddies". Damals mochte man die gebotene Musik als in gutem Sinne durchschnittlich, als typisch für ihre Art empfinden; gegenwärtig möchte man annehmen, keine Kapelle könne jenes Stadium der Entwicklung, das nunmehr im Spiel dieser Neger und Halbneger sich geltend macht, reiner und überzeugender verwirklichen. Zugleich hat sich die Haltung des Hörenden verändert; sein Verhältnis zur Gattung ist kühler und minder persönlich geworden. Fortschreitende Zeit hat nicht nur diese Art Musikpraxis umgeprägt, sondern auch ihr Publikum.

Es sei versucht, die angedeutete Wandlung genauer zu umschreiben, zu klären. Denn der heutige Eindruck läßt darauf schließen, daß wir an einer Wende stehen, daß eine Entscheidung sich vollzieht, über die wir uns Rechenschaft geben sollten. Ein Zweig der Kunst, dem wir mancherlei verdanken, entschwindet unseren Blicken – wir wollen, solange noch lebendige Gegenwart Auseinandersetzung mit dem Vergehenden ermöglicht, überdenken, was uns die heute schon zersetzten Prägungen und Praktiken bedeuten[1]).

[1]) Man vergleiche das im ganzen sehr kluge und aufschlußreiche kleine Buch über „Jazz" von Paul Bernhardt, ferner „Spiel auf mehreren Klavieren" vom Verfasser des vorliegenden Artikels, Melos 1928, Februar, sowie die Aufsätze von Matyas Seiber im Melos 1928/1930.

2.

Die Erinnerung an jenes volle Orchester Sam Woodings ruft die Vorstellung einer tetigen, doch nicht extravaganten Improvisation hervor. Freiheit der Einzelausführung sprengte nicht einen beibehaltenen, ja bis zum Monotonen gesteigerten Charakter. Kühnheit wurde geschwächt durch Unbetontheit der Darbietung. Man synkopierte; aber indem man über die Synkope hinwegspielte, entstand Lockerung des Taktes, nicht Aufhebung des Gleichmaßes. „Hinüberspielen“ schien auch die harmonischen Wechsel zu verdecken. Scheinbar unverbindlich wechselten die Klänge; Rhythmik, Harmonik, Instrumentation legten schillerndes Gewand über ein Grundgerüst.

Seitdem ist das Intermezzo der „symphonischen Jazz-Orchester“ an uns vorübergezogen. Man versuchte, die Praxis der Improvisation, wie sie auch von Woodings Schar geübt worden ist, auf höhere Kunststufe zu erheben, indem man sie auf Stücke größeren Umfangs und höheren Anspruchs übertrug. Der Versuch mißlang. Denn die Veränderung des Stils und des Instrumentariums bedeutete Veränderung von Charakter und Farbe, nicht aber Gewinn neuer Formen, neuer Gestalt. So konnte die erschlossene beweglichere Technik die Symphonie, das Konzert befruchten, aber sie war nicht imstande, über die Tanzmusik hinaus eine eigentlich künstlerische Gattung selbständiger Gesetzmäßigkeit zu erzeugen. Gleichwohl wurde in dieser Zeit der Monstre-Konzerte und Massen-Experimente, der Paul Whiteman seinen bedauerlichen Ruhm verdankt, mancherlei gewonnen. Die Geläufigkeit und Improvisationstechnik der Instrumentalisten, die Fähigkeit abwechslungsreicher Instrumentation, charakteristischer Dynamik und Agogik, die Überwindung rhythmischer Gehemmtheit fand bedeutsame Steigerung. So brachte noch die letzte Kapelle, die in Deutschland sich durchsetzen vermochte, Jack Hylton's Boys, ein bedeutsam neues musikalisches Element, die Betonung der Synkope. Hier wurde der Takt nicht mehr nur gelockert, sondern durch Gegengewichte völlig umgegestaltet, indem parallel zueinander eingesetzte Instrumente synkopische Sforzati hervorstießen. Eine neue Exaktheit, dem militärischen Harmoniesatz angenähert, trat hervor. Mochte auch die Band ihren Erfolg in erster Linie der „Show“, der Fülle ihrer oft amüsanten Clownerien verdanken – auch sie hatte ein künstlerisches Verdienst und diente dem Fortschreiten der Entwicklung.

Ein neuer Ansturm der ursprünglichen Bewegtheit und Lebendigkeit der Gattung prägte einen Stil höchster Ausgelassenheit aus, das „Hot“. Die tollsten Kombinationen, klanglich, akkordlich, rhythmisch, wurden geboten; so mußte der schwerfällige große Apparat zurücktreten. Auch Sam Wooding macht jetzt Kammermusik; seine Bearbeitungen pflegen zugleich jenen „Hot“-Charakter. Die Unterhaltsamkeit früheren Jazz-Tollens scheint wiederzukehren. Und doch ist der Eindruck völlig anders als jener, den etwa die Hopkins-Leute oder Sam Woodings große Band hinterlassen haben. Alle Einzelheiten scheinen nunmehr fixiert. Die Dissonanz, die Synkope, der solistische Zwischenruf der Instrumente („Break“) werden hervorgehoben, betont; so wirken diese Züge als gewollt, als gestaltet. Jede Feinheit freilich ist so angelegt, als ob sie improvisiert wäre. Die Dissonanzen, die sich früher zufällig ergaben, werden nun gesucht, und statt des ursprünglich erzielten Wechsels der Klangschärfen werden Massivität und Schärfe der Klänge als trügerische Kennzeichen zufälliger Entstehung bevorzugt. Der gleichmäßige

Fluß des Taktes wird gestaut, beschleunigt, zerstört, wie wenn willkürliche Laune die Herrschaft führte. Schroffe Wechsel sind auf kurze Strecken zusammengedrängt, Wechsel nicht nur der Klangfarben, sondern auch der Haltungen. Launenhaftigkeit scheint die früher treibende ungebundene Ursprünglichkeit zu ersetzen. Indessen diese Launenhaftigkeit ist eben nur vorgetäuscht, sie ist erstrebt, errungen, geprägt. So erhebt sich die Einzelheit über das Zufällige – Jazz ist Kunst geworden in einem viel tieferen Sinn, als ihn jene nur äußerliche Anpassung des Apparats je hatte eröffnen können.

3.

Die improvisatorische Praxis des Jazz erstarrt. Die ursprünglichen Antriebe erlahmen; zugleich wird durch Fixierung die Summe der augenblicklichen Einfälle zur lehrbaren Praxis. Eine Grenze ist erreicht, über die hinaus die Gattung sich nicht entwickeln kann. Man mag in Einzelzügen zurückkehren zur Improvisation, man mag andersartige Floskeln, andersartige Mittel der Auflockerung und Belebung entdecken – das Gebiet als solches liegt in vollem Lichte vor uns, und unser Atlas verheißt uns nicht mehr die Verlockung weißer Flecke, unentdeckter Striche. Die begeistertsten Anhänger beginnen, aus den so vertrauten Klängen eine neue Fremdheit zu spüren, nachdem die Modesüchtigen und Lauen längst ihr Interesse an deren Bildungen zugewandt haben. Abschied vom Jazz scheint uns abgefordert zu werden.

Die besondere Technik des Jazz, jene vielfältige und zutiefst doch einheitliche Fülle verändernder Elemente hat ein fraglos sehr beachtliches Niveau der neueren Tanzmusik erzeugt; gelang es doch eben durch jene Besonderheiten der Behandlung, kühne Umbiegung und Zerteilung des Rhythmus, ungewöhnliche Verbindung und Folge der instrumentalen und harmonischen Klänge, den primitivsten Melodien, den erbärmlichsten Schlagern Reiz und Halt zu geben. Auch bedeutete die unter dem Schlagwort „Jazz“ begriffene Art der musikalischen Zubereitung gewaltige Verschärfung der rhythmischen Gespanntheit und damit Steigerung des körperlichen Anreizes, der Tanzbarkeit. So wird die Jazz-Band als Tanzkapelle in die den nächsten Jahren oder gar Jahrzehnten schwerlich verschwinden. Indessen, man sollte diesen Umstand nicht überschätzen. Gewiß müßte jede künstlerische Tätigkeit in fruchtbarer Beziehung zum Leben der Zeitgenossen stehen. Aber daß Produkte irgendwelcher Art tatsächlich der gegenwärtig mit Recht so stark geforderten Gebrauchskunst angehören, beweist noch nicht den Wert dieser Produkte; und außerdem ist die Bedeutung eines Kunstwerks keineswegs identisch mit der Breite seiner Wirkung, mit dem Maß seiner Bekanntheit. Positiv ausgedrückt: jedes künstlerische Objekt wird, ganz abgesehen von seiner praktischen Brauchbarkeit und seiner Publizität, unmittelbar seiner geistigen Wichtigkeit entsprechend eingeschätzt. Die besondere Art des Jazz nun hat freilich nicht zu befürchten, daß ihre Anwendung zurückgehe; aber die zunächst auch dem geistigeren Menschen interessante Technik verliert gegenwärtig eben jenen Beiklang von Bedeutsamkeit, der ihr anhaftete, solange sie Entwicklung, andersartige Zukunft in sich barg. Die Menschen vergessen schnell; bald wird man im Jazz nicht mehr sehen als eine gleichgültige Weise der Tanzkomposition. Jazz wird ein musikalischer Komplex, der nützlich und vielleicht notwendig sein mag, dessen wirtschaftliche und soziologische Auswirkung bemerkenswert bleibt, dessen geistige, künstlerische Eindringlichkeit aber erloschen ist. In diesem Sinne gilt es, Abschied vom Jazz zu nehmen

4.

Wie nebensächlich die Tatsache des Jazz heute bereits scheinen könnte, der Einbruch des Jazz hat einer Generation, hat einem Jahrzehnt ein entscheidendes und fruchtbarstes Erlebnis aufgezwungen. Jazz war zunächst einfach eine ungewöhnlich bewegte und mannigfaltige fremdartige Tanzmusik, deren Temperament die Menschen mit sich fortriß. Darüber hinaus reinigte das Gewitter, das von den primitiven Kräften des aus Amerika importierten Stils ausging, die undurchsichtige und schwüle Luft des musikalischen Europa. Man erkannte, wie hier ein hohes Können allein der Unterhaltung, dem Gebrauch diente. Man begriff den tiefen Wert solcher Haltung und genoß zugleich die Unbeschwertheit und Lockerheit der Haltung, die bedeutsamen Voraussetzungen der so ehrlich sich unterordnenden Kunst. Ironische Momente, Aufhebung des Pathos durch komische Züge, ja absichtliche Parodie schwülstig aufgeblasener Stücke ließen die Anspruchslosigkeit der dargebotenen Ausprägungen, die Genauigkeit ihrer Selbsteinschätzung deutlich hervortreten und als vorbildlich begreifen. So entwickelte sich gerade an solchen Mustern das Verständnis für Sachgemäßheit, der Sinn für Kunst, die sich nicht aufs Gelesenwerden beschränken mußte. Mit dem besten Gewissen durfte man sich der reizvollen Phantastik der andersartigen künstlerischen Welt überlassen; denn, in dem sie unterhielt, bildete sie, durch Verzicht belehrend.

Deutschland freilich hat den Jazz meist nur durch ein reichlich trübes Medium erblickt. Am Foxtrott konnte man den Wert des Jazz, der nur gelegentlich durch gastierende Kapellen oder Grammophonplatten reiner dargeboten wurde, erahnen. Der Charleston hat dann eine verhältnismäßig kühne rhythmische Abart zu verbreiten vermocht. Der Black-Bottom, Erfindung der Tanzlehrer, bedeutete bereits beginnenden Abstieg. Im Slow-Fox erlahmte die ursprüngliche Bewegtheit; auch pflegte man zu seiner Zeit wieder in höherem Maß den Boston und den stetig sich verflachenden Tango, der ein trauriges Opfer der Entwicklung geworden ist. In den deutschen Ländern entdeckte man nun Johann Strauß aufs neue. Man fand in den Schöpfungen des genialen Tanzgeigers jene Lockerheit und Sachgemäßheit, jene Fülle der Einfälle und jenen Reichtum der Wechsel, die am Jazz frappiert, gefallen und imponiert hatten. Fraglos war es richtig, daß man den maßlos pathetischen Werken des 19. Jahrhunderts den Wiener Walzer als ebenbürtige, ja reinere Leistung gegenüberstellte, und es sei der Leitung der Oesterreichischen Denkmäler der Tonkunst hoch angerechnet, daß sie freisinnig genug war, der glorreichen Geschichte des Wiener Walzers mehrere Bände zu widmen. Jedoch, die neue Begeisterung trieb wunderliche Blüten. Bald liebte man wieder am Walzer die gute alte Sentimentalität. Der Kitsch, dem man zu entfliehen glaubte, enthüllte neue Zeichen seiner Macht, und so verband sich bezeichnenderweise der Tonfilm, die gewiß zur Zeit am tiefsten stehende der „künstlerischen" Produktionen, mit dem Walzer. An dieser Stelle falle der Vorhang mitleidigen Schweigens.

Die Aussichten für ein Weiterwirken gerade der wertvollsten Elemente des Jazz scheinen insbesondere in Deutschland recht mäßig. Dennoch werden die Auswirkungen dieser musikgeschichtlichen Episode in den nächsten Jahrzehnten gewiß zu den fruchtbarsten Elementen der modernen Musik gehören. Die Musiker haben seit langem um den Jazz, ja bereits um seine Vorläufer sich bemüht. Dvorak nahm in seine Symphonie „Aus der neuen Welt" nicht nur Spiritual songs auf, sondern er bot darüber hinaus –

im letzten Satz – eigenartige Rhythmik und Schlagzeugbehandlung, die sich deutlich als Vorläufer des Jazz, als beeinflußt von negroider Instrumentalmusik erweist. Debussy der bei uns viel zu wenig gekannte geniale Franzose, hat bewußt durch Elemente exotischer Musik sich anregen lassen. Mahler hat, vorausahnend in der V. Symphonie, deutlicher dann in den herrlich musizierfreudigen schnellen Mittelsätzen der unbegreiflich mißverstandenen IX. Symphonie synkopische, rhythmische und instrumentaltechnische Gestaltungszüge eingearbeitet, die, vielleicht ebenfalls von den amerikanischen Negern her bestimmt, der Führungsweise des Jazz völlig entsprechen. Die Jüngeren endlich sind durch jenen Einbruch des Jazz nach dem Krieg entscheidend berührt. Im Schaffen Strawinskys bedeutet die Erkenntnis des Jazz nach mannigfaltigen selbständigen Ansätzen zu ähnlicher Behandlung eine wesentliche Stufe der Entwicklung. Milhaud und Hindemith haben nicht nur den Jazz selbst, sondern auch Strawinskys Umformung verarbeitet. König Ödipus, Neues vom Tage, Christoph Columbus, drei Werke, die bleibendere Geltung gewinnen könnten, wenn die Mißgünstigkeit der Parteisplitterung ein wenig mehr durch weitherzige Toleranz gedämpft würde, haben die Kräfte des Jazz in die Bahnen der szenischen Kunst geleitet, nachdem die konzertante und kammermäßige Musik mannigfaltige Anregungen aus dem bescheideneren Nachbargebiet bezogen hatten. Wie auch immer die drei heute wohl bedeutendsten und repräsentativsten Schaffenden sich seit der Arbeit an den genannten Werken entwickelt haben mögen oder weiterhin entwickeln werden, einer der Ausgangspunkte ihrer künstlerischen Bildung bleibt der Jazz. So ist die als wesentliche Gattung zerfallende Kunstpraxis als zu verarbeitender Stoff wenigstens der näheren Zukunft unverlierbar erhalten. Indem wir von der offensichtlichen Wirksamkeit des Jazz scheiden, dürfen wir hoffen, daß Wert und Idee seiner Technik bedeutsam und weithin nachwirken werden.

AUSLAND

Henry Cowell (Menlo Park, Kalifornien)

BERICHT AUS AMERIKA

2. Die beiden wirklichen Amerikaner: Ives und Ruggles[1])

Die beiden imposantesten Figuren des komponierenden Amerika sind (wenn man einmal nicht nach der öffentlichen Meinung sondern nach den analysierbaren Qualitäten ihrer Leistungen urteilt) Charles Ives und Carl Ruggles. Beide sind Neu-Engländer von alter amerikanischer Abstammung; in beider Charaktere finden sich noch die Elemente der Kühnheit von wagemutigen Pionieren und ein achtunggebietendes Verantwortungsbewußtsein. Nichts jedoch könnte schärfer kontrastieren als ihre Musik und ihre musikalischen Absichten. Ruggles ist ein Vollender, ein Zu-Ende-Arbeiter. Er beschäftigt sich mit einer Komposition solange, bis er fühlt, daß sie in jeder Richtung den höchst-

[1]) Der erste Teil des Berichts erschien im vorigen Doppelheft; er wird noch weiter fortgesetzt werden.
Die Schriftleitung.

möglichen Grad von Schönheit erreicht hat; und wehe dem Interpreten, der es wagen würde, eine Note zu ändern oder einen Rhythmus, ein Vortragszeichen oder die Instrumentation. Ives haucht seinen Werken den Geist der Freiheit ein, er glaubt an eine Art von ungebundenem Minnesang. Er meint, daß die Niederschrift einer Komposition in ein Notensystem, das er in seiner Handhabung elastischer gestalten möchte, im Grunde gar zu oft den Vorgang einer Versteinerung darstellt; die geschriebenen Noten spiegeln nur eine von mehreren möglichen Gestalten wieder, unter denen die zentrale Idee des Werkes erscheinen kann; und er ermuntert die Interpreten, sich keine Skrupel zu machen und getrost von sich aus den Wert seiner Werke zu mehren, falls sie sich für hinreichend bedeutend halten, um in ihnen Verbesserungsmöglichkeiten zu entdecken. Ich persönlich habe viel für jeden dieser beiden Standpunkte übrig. Sie scheinen diametral entgegengesetzt, aber beide sind im Wesen der Musik begründet, und der eine ist nur das Komplement des anderen. Vielleicht sind beide Elemente in jeder Musik gegenwärtig: Freiheit noch in der strengsten musikalischen Form und Exaktheit noch im ungebundensten Klangausbruch.

Carl Ruggles kommt durch sieben Generationen von einer Familie von Seekapitänen her. Er studierte Musik in Boston und wurde Mitglied des Bostoner Sinfonie-Orchesters. Später kam er in eine kleine Stadt im Mittelwesten, wo er ein eigenes Orchester leitete. Während der zehn Jahre seines dortigen Aufenthaltes arbeitete er an der Entwicklung seines musikalischen Stiles, indem er eine Oper schrieb. Sie beschäftigte ihn zehn Jahre, und in ihr liegt seine musikalische Erziehung beschlossen. Der Beginn dieser Oper ist stilistisch nahezu konventionell; im Maße, wie sie voranschreitet, werden die Harmonien freier und freier, die Rhythmen unabhängiger, bis schließlich gegen das Ende des Werkes hin nur noch Dissonanzen in Anwendung gelangen und die Harmonik einem mehr polyphonen Stil Platz macht. Die Oper ist als Komposition ohne Bedeutung für Ruggles, aber sie ist die Hochschule seiner musikalischen Studienzeit. Indem er die Probleme löste, gewann er eine beneidenswerte Herrschaft über eine nur ihm eigene Technik, eine Technik freilich, zu der schwer ein Zugang zu finden ist. Ruggles ist gewissenhaft und von erstaunlicher Ausdauer. Er wird, falls nötig, tagelang über einem einzigen Akkord oder über einer kontrapunktischen Verknüpfung sitzen, um sicher zu gehen, daß jede Note darin unvermeidlich ist und die bestmögliche Note zugleich. Er auferlegt sich strenge Schreibregeln – aber diese Regeln sind keine äußerlichen, erdacht von irgendeinem Theoretiker, sondern seine eigenen, die er am selbstgemachten Experiment gelernt hat. So meint er beispielshalber, daß die Rückkehr zu einer Note, die bereits erklungen ist, eine kindische Tautologie bedeutet; daher müssen in seiner Musik mindestens 7 oder 8 andere Noten erklungen sein, bevor die erste innerhalb der Melodie wiederkehren darf. Ruggles hält auch die Oktavverdopplung eines Tones innerhalb des Akkordes für ein Zeichen von Schwäche, weil sie die Harmonie zugunsten des verdoppelten Tones verschiebt; daher erscheinen in seinen Akkorden keine Verdopplungen, es sei denn in den seltenen Fällen, wo er eine einzelne Note auf diese Weise hervorheben will. Da Ruggles in sechs- bis zwölfstimmigen Systemen schreibt (er komponiert ausschließlich für Orchester), so macht sein Verdopplungsverbot es unerläßlich, daß jeder Akkord, den er schreibt, eine Dissonanz ist, da eine Konsonanz, wenn man auf Dopplungen verzichtet, nicht mehr als drei verschiedene Töne enthalten kann. Jede

seiner zahlreichen Stimmen spielt eine unabhängige Melodie, die nur ihrem eigenen Gesetz folgt, sodaß man die Basis seiner Musik als eine Art von dissonantem Kontrapunkt bezeichnen kann. Er legt seine Orchesterpartituren derart an, daß jede Note in jedem Part klar vernehmbar ist. Er verabscheut die „Farbtöne“ der Instrumentation, die zwar den allgemeinen Effekt erhöhen, aber nicht gesondert hörbar sind. Ruggles verfügt über einen sehr eigentümlichen, aber machtvollen und soliden Stil. Seine Regeln sind nicht auf dem Wege trockener Kalkulation gefunden, sondern sie entspringen dem vehementen Bedürfnis, seinen überströmenden Emotionen den bestmöglichen Ausdruck zu verleihen. Denn seine Musik ist paradoxer Weise vom Gefühl beherrscht, obschon sie so nachdrücklich die mechanische Vollendung anstrebt.

Charles Ives wuchs in einer kleinen Gemeinde in Connecticut auf. Sein Vater war ein Musiker. der eine seltene Lust zum Experimentieren hatte, und seine vielen ungewöhnlichen Untersuchungen waren für den Sohn eine Quelle stärksten Interesses. Der junge Ives empfing auch nachhaltige Eindrücke von der Musik der Stadtkapelle, von der ländlichen Tanzmusik, von der Musik des Kirchenspiels. Später studierte er Musik in Yale, lag aber immer im Streit mit seinen Professoren, und der Geist der Kleinstadtmusik von Connecticut war in Wahrheit sein Nährboden und seine Schule.

Ives schrieb vom ersten Augenblick an aus dem Verlangen heraus, seine Gefühle auszudrücken; und er hatte stets unalltägliche Gefühle. Es mußte also das musikalische Material ausfindig gemacht werden, das so eigenartigen Gefühlen gerecht werden konnte. Das ist die Ursache, weshalb er – zu einer Zeit, als niemand noch etwas von „Ultramodernismus“ wußte – jene seltsamen Harmonien benützte, die inzwischen eben diesem Ultramodernismus zugeschrieben worden sind. Lang bevor man in anderen Kreisen an die Verwendung von Ragtime und Jazzthematik in der seriösen Musik dachte, verwandte Ives sie in seinen Werken. Jahre vorher schon war in Ives das Interesse für rhythmische Kreuzungen erwacht (die Gegeneinanderstellung rhythmisch unterschiedener Stimmparte), und er entdeckte in ihnen ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten und gestaltete ihre Anwendung erheblich komplizierter aus als irgend ein anderer Komponist. Ives benutzt oft alte amerikanische Volkslieder und Hymnen in seinen Werken, aber statt sie zu hohler Zweckdienlichkeit herabzuwürdigen, legt er vielmehr den größten Wert darauf, die unreine Intonation der Dorffiedler, das Ächzen des Harmoniums, die humpelnde Rhythmik der ungeschulten Sänger beizubehalten, selbst um den Preis, daß er unser Musiksystem um und um kehren muß, um das durchführen zu können. In diesen Dingen liegt – so glaubt er – mehr als in den Noten selbst der wahre Geist des altamerikanischen Stiles. Indem er den Versuch machte, die kleinen Alterationen der Tonhöhe bei den Volkssängern zu notieren, gelangte Ives zu dem Problem der Vierteltöne; er war einer der ersten in unsrem Land, der sie anwendete. Ives hält die faktische akustische Klangqualität seiner Werke für wichtig, und darum fügt er häufig seinen Partituren Stimmen ein, die kaum als Einzelstimmen zu hören sind, die aber in der subtilsten Weise auf die Oberton-Anordnung des ganzen Gewebes einwirken.

All das schafft Ives mit großzügigen Mitteln; er fördert neuen Reichtum an künstlerischem Material mit jeder einzelnen Komposition zutage, deren jede wieder andersartig ist. Alle seine kompositorischen Arbeiten sind dem Wechsel und dem Wachstum unterworfen, und Ives ist der Ansicht, daß ein großer Interpret fähig ist, im Augen-

blick der Inspiration die Gestalt seines Werkes zu bereichern. Und damit die Notation die Idee der Musik nicht mehr versteinere als irgend nötig, gibt Ives oft den Spielern Anweisung, gewisse Stellen ganz nach ihrem eigenen Gefühl abzuändern, oder er schlägt ihnen für die gleiche Stelle mehrere verschiedene Vortragsbezeichnungen vor, aus denen sie je nach der Stimmung des Augenblicks auswählen sollen. In einem seiner Orchesterstücke schreibt Ives für zwei Orchester, die gleichzeitig spielen, aber völlig unabhängig voneinander; sie sollen auch garnicht versuchen, zusammenzubleiben. Das eine mag fertig sein, während das andere noch eine Anzahl Takte zu spielen hat —: eine exakte Beziehung zwischen beiden ist nicht von Wichtigkeit.

Noch eine Menge anderer Neuerungen, die alle mit Notwendigkeit aus seinen abseitigen musikalischen Absichten entspringen, mag man in Ives' Partituren finden. Jedoch bleibt das Bemerkenswerteste an seinem Werk, daß alle diese Bemühungen in einen Stil von großer Tiefe und visionärer Leuchtkraft einmünden.

(Aus dem Amerikanischen übertragen von Hanns Gutman)

MELOSKRITIK

MUSIKER DER ZEIT: FERRUCCIO BUSONI

1.

Wir beginnen, uns mit den Persönlichkeiten einzelner Musiker zu beschäftigen. Das geschieht nicht, um ein monographisches Bild von ihnen zu geben oder um ihr Werk zum Gegenstand einer kritischen Untersuchung zu machen. Wir versuchen in den folgenden Heften unserer Zeitschrift, von verschiedenen Gesichtspunkten aus eine Art von Querschnitt durch die heutige Musik als Einheit zu geben. Das wird beispielsweise einmal unter der Perspektive des Musikkonsums, ein anderes Mal vom Standpunkt des Musikerstandes aus geschehen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachten wir hier die Persönlichkeit des produktiven, gelegentlich auch die des reproduktiven Musikers.

Unsere Untersuchungen werden sich ohne irgendwelche Begrenzung auf Komponisten erstrecken, die wir in irgendeinem Sinne, materiell oder ideell, als Lebende empfinden. Die Erkenntnis der Musik als einer nicht nur ideellen, sondern auch soziologischen Einheit schließt jede Einengung auf die „Kunst" im engeren Sinne aus. Schönberg, Pfitzner und Weill gehören also ebenso sehr in den Kreis unserer Betrachtungen, wie Spoliansky, Jack Hylton oder Klemperer.

Wenn wir die Erscheinung eines einzelnen Musikers in den Mittelpunkt stellen, so geschieht dies unter folgenden Voraussetzungen. Zunächst: wo auch immer der einzelne steht, ob seine Wurzeln in der Romantik oder im Jazz liegen, immer handelt es sich darum, ihn auf die Gegenwart zu projizieren und die Frage zu stellen: was bedeutet er uns und der heutigen Musik? Hier liegt die Berechtigung, mit einer Persönlichkeit wie Busoni zu beginnen, der nicht so sehr in seinen Werken wie in seinem ganzen Wesen mit allen den Fragen verbunden ist, die uns heute angehen.

Damit hängt eine zweite Voraussetzung zusammen. Der einzelne Musiker interessiert uns nicht als Individuum, sondern als Typus. Er ist in diesem Zusammenhang nur so weit wichtig, als er nicht ein Einzelschicksal bedeutet, sondern ein Baustein zu dem Gesamtbild der heutigen Musik ist. Wir wollen das herauslösen, was sich von seinem Leben und seinem Werk bereits kristallisiert hat und zu einem Bestandteil der Musik selbst geworden ist. So erstreben wir schließlich nicht die Erfassung der Persönlichkeit, sondern eine Typologie des schaffenden und nachschaffenden Musikers unserer Zeit. Damit zugleich: ein Gesamtbild unserer heutigen Musik zu geben, welcher der Typus Busoni ebenso angehört wie der Typus Hindemith.

2.

Als Busoni 1921 als Leiter einer Meisterklasse für Komposition an die Berliner Akademie der Künste berufen wurde, stand er einer völlig verworrenen und ungeklärten Situation gegenüber. Mit der inneren Umwälzung, die in der Folge des verlorenen Krieges und der Revolution eingetreten war, schienen alle vorher gültige Werte fragwürdig geworden. Es fehlten jegliche Maßstäbe: das Bestehende wurde negiert, weil es einer bereits vergangenen und daher verdächtigen Periode angehörte; alles Neue wurde kritiklos bejubelt. Nun tritt der merkwürdige Fall ein, daß ein Repräsentant jener älteren Generation gerade von den Jungen als Autorität zurückgerufen wird. Schon diese Tatsache erklärt die besondere Stellung Busonis.

Es war nicht so sehr der große Pianist, noch weniger der Komponist, vielleicht nicht einmal der Lehrer, den man hier berief, sondern die eigenartige geistige Erscheinung, die Gesamtpersönlichkeit, die über die Grenzen der Zeit weit hinauswies. Die wichtigste Wurzel dieser Universalität liegt schon in Busonis Abstammung. Obwohl Romane von Geburt, ist er der deutschen Kultur innerlich verwandt und nimmt an deren Entwicklung intensivsten Anteil. Man könnte von seinen wichtigsten Werken sagen, daß sie an der Peripherie der deutschen Musik lagen. Dennoch ist die anregende Kraft, die von ihnen ausging, gar nicht zu überschätzen: das Klavierkonzert mit Schlußchor ist für das Jahr 1906 so völlig neu und teilweise kühn, wie die Zweite Sonatine für 1910 oder der „Arlecchino“ für 1918.

Es ist heute nicht wichtig, über den absoluten künstlerischen Wert dieser Werke zu urteilen; es ist sogar natürlich, daß ihre Bedeutung vor allem in der anregenden Kraft liegt, die von ihnen ausging. Man muß sich vergegenwärtigen, daß die Zweite Sonatine, die stilistisch weit über Debussy hinauswies, zu einer Zeit entstand, in der Regers hypertrophische Musik das Modernste in der deutschen Klaviermusik bedeutete. Freilich brauchte der Romane Busoni den Umweg über Brahms und Wagner nicht zu machen. Aber hatte er auch unmittelbar mit der neudeutschen Romantik nichts gemein, so hatte er doch andere, höchst intensive Beziehungen zur deutschen Musik: zu Bachs formaler Architektonik und zu Liszts virtuoser und geistiger Phantasie, die er ins Spekulative steigerte.

Aus der Neigung zur Spekulation ergibt sich die Problematik in Busonis gesamter Erscheinung. In dem Fehlen einer wirklich schöpferischen Geschlossenheit und in dem Überwiegen der intellektuellen Momente in seiner Musik liegt auch die Wurzel seiner literarischen Tätigkeit: nämlich seine künstlerischen Intentionen durch das Wort zu be-

gründen. Wieder gehen seine spekulativen Kräfte weit über seine eigene Musik hinaus: er gelangt zu Erkenntnissen und Forderungen, deren Bedeutung uns heute eigentlich erst völlig klar geworden ist.

3.

Damit stehen wir vor der Frage, um die es sich hier handelt: was ist uns Busoni heute? Es genügt nicht, diese Beziehungen aus Schlagworten wie „Klassizität" oder „Spieloper" abzuleiten. Sondern es ist nötig, die Musik Busonis noch einmal einzubeziehen, die zwar nicht in ihrer Gesamtheit, wohl aber in einzelnen Elementen auch heute noch als gegenwärtig empfunden wird.

Es ist vor allem die Klarheit des Formbilds, die Loslösung seiner Musik von der traditionellen symphonischen Architektur. An ihre Stelle tritt ein starker Instinkt für die Ausgewogenheit der Elemente, durchweg die Tendenz zur Sparsamkeit, während die gleichzeitige deutsche Musik zum Schwulst und zur Überschwänglichkeit neigte. Daraus ergibt sich die für Busoni charakteristische Durchsichtigkeit des Satzbilds, seine subtile, fein verästelte Polyphonie, die gelegentlich bis in den Bereich der Atonalität führt, und zugleich ein entsinnlichtes Klangbild. Diese Züge erscheinen bei Busoni als Ausdruck einer ganz individuellen Geistigkeit, sind aber die bestimmendsten Merkmale der heutigen Musik geworden. Sie sind zugleich die Träger einer Musikgesinnung, die Maßlosigkeit und Pathos konsequent vermeidet und eine Art von Klassizität erstrebt, wie sie Busoni später als literarisches Programm formulierte.

In der Oper führt ihn die gleiche Haltung, unter bewußter Anlehnung an frühere Stilperioden, zur Stilisierung des dramatischen Vorgangs und dadurch zur reinen Musikoper. Wenn er daher in seinem „Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Tonkunst" die Spiel- und Zauberoper, den bewußten schönen Schein als Ideal aufstellt, so liegt in dieser konsequenten Überwindung des Affekts und aller psychologischen Dramatik wiederum die aktuellste Forderung unserer Zeit.

Als Lehrer hat Busoni diese Kunstanschauung in eine junge Musikergeneration hineingetragen. Dabei haben die Pianisten das Bild ihres Meisters naturgemäß reiner bewahrt. Sie pflegen sein Ideal einer objektiven, klaren Wiedergabe, die uns heute vorbildlich erscheint. Der Einfluß des Kompositionslehrers ist weniger greifbar: er zeigt sich bei Jarnach in dessen Spiritualität, in ganz anderer Weise und trotz größter persönlicher Entfernung bei Weill in seiner formalen Anschauung von der Oper und sogar in gewissen Eigentümlichkeiten des Stils.

Wenn wir in allen diesen Einzelheiten überraschend starke Beziehungen Busonis zur Gegenwart feststellen konnten, so dürfen wir doch nicht übersehen, daß er als Typus des weltabgekehrten, priesterlichen Künstlers unserer Zeit fremd geworden ist. Er hat zwar im Prolog zum „Doktor Faust" das Puppenspiel gemeint, aber doch eine große symbolisch-romantische Oper geschrieben. Seine letzte, von ihm unvollendete Oper wird zum Symbol: er zeigt den Weg, ist aber seiner Zeit und seiner Generation zu tief verbunden, um ihn noch selbst zu gehen.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

Frank Warschauer (Berlin)

SCHALLPLATTE UND MECHANISCHES KLAVIER IM RUNDFUNK

Die Übertragung von Schallplatten im Rundfunk erfolgt technisch in einfacher Weise. Sie erfolgt ähnlich wie bei der sich immer mehr durchsetzenden Schallplattenwiedergabe mit Hilfe des Lautsprechers durch Verwendung einer elektrischen Schalldose, welche die Tonschwingungen in elektrische Schwingungen verwandelt; diese werden dann zur Modulation des Senders verwendet. Da die Schallplatte selbst auf dem Wege des entsprechenden technischen Verfahrens entstanden ist, so ergeben sich in der Klangwiedergabe keine weiteren Verzerrungen. Man kann also Schallplatten durch den Rundfunk annähernd genau so gut hören, wie bei Wiedergabe mit den besten Instrumenten.

Diese Tatsache ist ziemlich lange bekannt, aber man hat sie sich merkwürdigerweise erst im letzten Jahre zunutze gemacht. Es waren verschiedene Momente, die dabei hemmend wirkten: einmal das Verhalten der Industrie in ihren Reklameinteressen und dann gewisse begriffliche Hinderungen. Man wird sich erinnern, daß zum Beispiel in Berlin vor circa einem Jahre Schallplatten nur in den Morgenstunden im Rundfunk gesandt wurden, und zwar derart, daß an jedem Tage bestimmte Schallplattenmarken ausschließlich zu Gehör gelangten. Nachdem diese industrielle Hemmung beseitigt war, blieb die begriffliche. Ein neuer Beweis dafür, mit welcher erstaunlichen Hartnäckigkeit bestimmte Vorurteile auf diesem Gebiete sich jahrelang erhalten können. Die Schallplatte wurde nämlich gegenüber einer Originalsendung als Surrogat empfunden und zwar nicht vereinzelt, sondern von der Mehrzahl der deutschen Sendeleiter. Daß der Rundfunk in dieser Weise auf die Schallplatte herabzublicken versuchte, ist nicht ohne Komik.

Inzwischen hat sich nun die Situation gründlich geändert und zwar im wesentlichen mit durch das neue Regime in der Berliner Funkstunde. Dr. Flesch hat von vornherein die Schallplattensendungen für so wichtig gehalten, daß er für sie in der Person von Walter Gronostay einen eigenen Regisseur einsetze; hierhin sind ihm inzwischen zahlreiche Sendeleitungen gefolgt. Die bisher bestehende Beschränkung in Bezug auf die Verwendung verschiedener Marken, wurde beseitigt, und man kann tatsächlich heute alle Arten von Schallplattenmusik im Rundfunk senden. Der Unterschied zwischen einer Schallplattensendung und einer durch Rundfunk vermittelten Originaldarbietung ist tatsächlich außerordentlich gering. Er ist fast nur noch durch das leise Rauschen der Nadel auf der Schallplatte überhaupt festzustellen. Nichtsdestoweniger haben aber die Einwendungen gegen die Schallplattensendungen keinesfalls ganz aufgehört, sondern sind mit dem völlig falschen Argument bestehen geblieben, es handle sich hierbei um ein: „Surrogat des Surrogats". Das ist eine intellektuelle Fiktion, die in den physikalischen- und Erfahrungstatsachen nicht die geringste Unterstützung findet.

Das Charakteristikum der Schallplattenverwendung ist nicht deren klangliche Minderwertigkeit, sondern vielmehr die Möglichkeit, aus dem ungeheuer großen Material,

das auf Schallplatten vorliegt, beliebig jedes Stück herauszugreifen und verwenden zu können. Das ist in Berlin in ausgiebiger Weise geschehen, und dieser Teil des Programms ist auch an den meisten anderen Sendern entsprechend ausgebaut worden, besonders in Breslau, Leipzig und Hamburg. Dadurch drängt sich fast von selbst ein pädagogisches Prinzip auf, das sich in der Anwendung und Gegenüberstellung verschiedener Platten darstellt. Hier findet man die beste Methode, die sonst gewohnte, im Rundfunk unhaltbare Konzertform der Musikdarbietung zu zerstören und an ihre Stelle eine Aufeinanderfolge von Musikstücken zu setzen, die an ein aufmerksameres Verständnis, aber auch an die intellektuelle Kombinationsgabe des Hörers appelliert. Das gesamte Material der Schallplattenmusik wurde hierbei in Berlin nach den verschiedensten Gesichtspunkten formaler oder auch inhaltlicher Art geordnet, und es kamen Konzerte zustande etwa mit dem Titel: „Gespenstische Themen in der Musik", „Geistliche Musik", „Verstorbene Künstler", „Auffassung des Komponisten – Auffassung des Interpreten", um nur beispielhaft das Prinzip der Auswahl zu kennzeichnen.

Leider hat sich der nicht aus Erfahrungen, sondern aus Vorurteilen geltende Widerspruch gegen solche Sendungen praktisch in der verschiedensten Weise bemerkbar gemacht; unter anderem dadurch, daß dafür in erster Linie eine ungünstige Zeit gewählt wurde, die eigentlich für solche Konzerte nicht in Betracht kommt, sondern mehr für bequeme Unterhaltungsmusik, nämlich die Mittagsstunde zwischen zwei und drei Uhr. Es darf allerdings nicht übersehen werden, daß solche äußeren Momente der Programmbildung für den Inhalt entscheidend sind; tatsächlich ist es ein Fehler, um diese Zeit Sendungen zu veranstalten, die eine gespannte Aufmerksamkeit verlangen.

Es wäre daher für die Zukunft zweierlei zu fordern: erstens, daß dieser Teil des Programms unbedingt bestehen bleibt, ja sogar wesentlich ausgebaut wird, und zweitens: daß nicht nur vereinzelt, sondern mit einer gewissen Regelmäßigkeit günstige Programmstunden dafür zur Verfügung gestellt werden. Man muß dabei von der Ansicht ausgehen, daß derartige Konzerte in keiner Weise den sonstigen des Rundfunks nachstehen, sondern sie sogar im Gegenteil qualitativ wesentlich übertreffen – wie dies ja gar nicht anders möglich ist, wenn man mit Hilfe der Schallplatte über die besten Künstler der ganzen Welt frei disponieren kann. Freilich setzt hierbei der soziale Gesichtspunkt – Beschäftigung möglichst vieler Musiker – den künstlerischen Dispositionen eine Grenze.

Die Schallplatte hat aber noch eine andere sehr interessante Funktion im Rundfunk übernommen, nämlich die der getreuen Aufzeichnung von Sendungen. Auch diese Technik ist im Laufe des letzten Jahres hauptsächlich in Berlin ausgebaut worden. Man hat die wesentlichsten Darbietungen auf Schallplatten fixiert und damit eine Ergänzung des Rundfunks geschaffen, die unbedingt notwendig ist. Denn je länger die Rundfunkentwicklung dauert, desto klarer stellt sich heraus, ein wie großer Mangel die Vergänglichkeit jeder Sendung ist. Sie ist tatsächlich nach ihrem Erklingen verschwunden; wer sie zufällig nicht gehört hat, muß auf sie für immer verzichten, auch wenn es sich um das interessanteste und wertvollste Gebilde, vielleicht einer neuen Hörspielkunst, handelt; nicht nur muß dadurch notwendig die Aktivität aller Mitarbeiter gelähmt werden, auch die Stetigkeit der geistigen und künstlerischen Weiterbildung der Rundfunkdarbietungen leidet darunter. Aus diesem Grunde ist es von entscheidendem Wert, daß man dazu übergegangen ist, Schallplattenarchive der geschilderten Art zu schaffen.

Diese Technik muß nun, in sorgfältiger Auswahl des Materials, in Zukunft intensiv ausgebaut werden.

Ein anderes Gebiet technisierter Wiedergabe, das ebenfalls erst neuerdings im Rundfunk berücksichtigt wurde, ist das des mechanischen Klaviers. Auf den Rollen der Welte-Mignon-Klaviere liegen eine Anzahl höchst wertvoller Aufnahmen aus einer immerhin schon beträchtlichen Zeitspanne vor, die bisher im allgemeinen nur den wohlhabenden Besitzern solcher Klaviere zugänglich waren. Auch hier hat das merkwürdige Vorurteil gegen die Technik geradezu verhindert, daß der Wert dieses Archives für den Musikfreund und für den Studierenden richtig ausgebeutet wurde. Dabei kann doch gar kein Zweifel bestehen, daß es unvergleichlich wesentlicher ist, auf einem solchen Klavier Busoni oder Debussy oder Grieg oder Saint-Saëns selbst spielen zu hören, als eine der unzähligen Wiedergaben der gleichen Musikstücke durch einen mittelmäßigen Interpreten im Konzertsaal zu erleben. Diese Sendungen, die klanglich mit sehr gutem Effekt erfolgten – nämlich ohne daß dabei größere Verzerrungen auftreten, als wenn das Klavier mit der Hand gespielt würde – gehörten zu den wesentlichsten der ganzen verflossenen Saison. Es ist bedauerlich, daß sie als solche nicht genügend beachtet wurden. Sie sollten unbedingt wiederholt und mit erweitertem Programm fortgesetzt werden.

Allerdings wird man dabei von einem Prinzip abgehen müssen, das gerade in Berlin herrscht und sich meiner Ansicht nach nicht bewährt hat, nämlich dem, derartige Konzerte ebenso wie die Schallplattenmusik lediglich durch sich selbst wirken zu lassen, nicht aber durch einen Vortrag zu begleiten. Die von Scherchen geforderte kurze musikalische Ansage, mit der man in Berlin verschiedentlich erfolgreiche Versuche gemacht hat, ist in beiden Fällen notwendig. Der Hörer braucht im allgemeinen eine Führung, eine Erleichterung des Verstehens, um so mehr, als sonst die Gefahr besteht, daß die Unpersönlichkeit der sachlichen Wiedergabe ihm auch deren Inhalt mehr als wünschenswert distanziert.

Hanns Gutman (Berlin)

WINTERPLÄNE DES RUNDFUNKS

Das Radio kennt keine Spielzeiten. Oder es brauchte keine zu kennen. In Wirklichkeit ist es aber doch so, daß die Sommerzeit sowohl in der Wahl des Programms wie in der Qualität der Ausführung ein wenig geringschätzig behandelt wird. Das ist falsch. Nicht, weil im Sommer die Theater und Konzerte feiern, muß auch der Rundfunk die seriöse Kunst in Ferien gehen lassen – nein, gerade der Rundfunk, als eine ganz anders geartete Institution, sollte hier in die Bresche springen. Es ist gar nicht einzusehen, warum man nicht auch im Juli gelegentlich das Bedürfnis haben sollte, gute Musik zu hören. Deshalb brauchen ja nicht gleich allabendlich Sinfoniekonzerte veranstaltet zu werden.

An der Programmgestaltung der deutschen Sender ist viel herumgedoktert worden; und man darf sagen, die Experimente haben ihr Gutes gehabt. Eine so junge Unternehmung wie der Rundfunk findet nicht leicht ihre besten Arbeitsmethoden, man wird immer wieder die eine verwerfen, eine andere ausprobieren müssen. Bei der immensen

Größe und Verschiedenheit des Radiopublikums wird der ständige Wechsel der Programme überhaupt die einzig produktive Methode sein. Nur wer alles bringt, wird hier den meisten etwas bringen. Werden aber die Sender nach Möglichkeit im Sinne einer solchen Abwechslungsfülle geleitet, dann müssen sich auch die Hörer dadurch revanchieren, daß sie nicht gleich empörte Drohbriefe schreiben, wenn ihnen einmal das Programm nicht paßt. Kein Theater, kein Kino, keine Zeitung bietet ihnen doch jeden Tag in der Woche nur gerade das, was sie hören, sehen, lesen möchten. Es ist also eine gedeihliche weitere Entwicklung des Funkwesens nicht allein auf die Einsicht der Sendeleiter angewiesen, sondern auch auf die, welche am anderen Ende, am Lautsprecher aufgebracht wird.

Von einigen Sendern liegen die Programmpläne für den kommenden Winter vor. Wir wollen einen Blick auf sie werfen, uns dabei aber im wesentlichen auf die Musik beschränken, womit keineswegs gesagt sein soll, daß diese eine zentrale Stellung in den Programmen einnehmen muß. Wenn verschiedene Sender nicht erwähnt werden, so bedeutet das keine abfällige Kritik, sondern nur, daß uns von ihren Plänen nichts bekannt ist.

Was die Zeiteinteilung im Rundfunk angeht, so hat sich das System der Kurzsendungen wohl überall bewährt, falls nicht gerade Opern übertragen werden oder vollständige Schauspiele in Radiobearbeitung. Frankfurt kündigt an, daß die Übernahme von stehenden Aufführungen aus Oper und Theater immer seltener, Sende- und Hörspiel dagegen immer häufiger werden wird. Das ist von Bedeutung. Man weiß, wieviel bei solchen Übertragungen durch den Ausfall des optischen Eindrucks verloren geht. Trotzdem dürfen sie nicht gänzlich ausgeschaltet werden. Opern, die für das Funkensemble aus irgendeinem Grund nicht darstellbar, oder solche, die im Repertoire des betreffenden Opernhauses in einer mustergültigen Aufführung vorrätig sind, brauchen dem Radioabonnenten nicht vorenthalten zu werden. Gewiß aber ist es nicht nötig, einen drittklassigen Rigoletto aus der Staatsoper zu übernehmen. In Frankfurt will man zur Gewinnung eines funkrichtigen Opernstiles allerhand Versuche machen: neben ungestrichenen Aufführungen älterer Werke vor dem Mikrophon, neben konzertmäßigen Ausschnitten aus berühmten Opern (mit gleichzeitiger Darstellung der gesellschaftlichen Zusammenhänge) sollen alte und neue Kammeropern, darunter Mussorgsky, Malipiero, Strawinsky im Funkhaus gleichzeitig szenisch vorgeführt und gesendet werden. In Berlin wird vermutlich die im Prinzip richtige Methode des Opernquerschnittes ausgebaut werden. Das alles ist wichtig, denn eine überzeugende Form der Opernumgestaltung für das Mikrophon ist bisher nicht gefunden. An den Experimenten wird auch Breslau mit Veranstaltungen „Musik der Oper" beteiligt sein.

Nochmals: die Zeiteinteilung. In Berlin hat man da seit Oktober eine grundlegende Umschichtung vorgenommen. Vielfachen Wünschen entsprechend, will man die leichte Musik, Tanz- und Amüsiermusik, die früher den Nachtstunden vorbehalten war, jetzt zwischen 7 und 9 ansetzen. Der Wunsch ist berechtigt, seine radikale Erfüllung wäre unklug. Man muß auch da beide Parteien hören. Nicht jeder, der Sinfonien anhört, möchte sie erst um 9 oder noch später hören. Auch hier muß abgewechselt werden.

Die Konzerte jeglicher Gattung, vom Klaviervortrag bis zur Sinfonik großen Umfanges, werden naturgemäß nach wie vor den Hauptanteil der Musik am Sendeprogramm

ausmachen. Auch da ist es zu begrüßen, daß allgemein die Tendenz sichtbar wird, eigene Aufführungen zu bieten. Wenn auch das Optische bei der absoluten Musik eine geringere Rolle spielt, somit ein guter Teil der Konzertliteratur funkgeeignet ist, so unterliegt doch die Vorführungsmethode vor dem Mikrophon ganz bestimmten Regeln, die bei einer Übernahme aus dem Konzertsaal schwer oder gar nicht einzuhalten sind. Das bezieht sich aber im wesentlichen auf die speziellen Bedingungen des Interpretierens im Rundfunk, während die Versuche, Kompositionen original für den Funk und seine Gesetze anfertigen zu lassen, immer spärlicher werden. In Frankfurt sind noch einige Aufträge vorgesehen, darunter eine Kammersuite von Eisler. Berlin schweigt sich über diesen Punkt aus; in Breslau soll die Reihe der „Spiele mit Musik" fortgesetzt werden. Ähnliches bezweckt Frankfurt mit neuen Hörspielen, deren eines Schulhoff, ein anderes Seiber und Szigeti verfassen. Die gemeinsame Arbeit von jungen Schriftstellern und jungen Musikern könnte hierbei sehr förderliche Wirkungen zeitigen; nur wäre zu hoffen, daß diese Spiele nicht wie bisher (zum Beispiel in Breslau) vorwiegend parodistischen Charakter haben werden.

Was die Konzertsendungen angeht, so macht sich durchweg die Absicht geltend, die ganze Breite der nacherlebbaren Musikgeschichte für den Funk nutzbar zu machen.

In diesem Sinne sind in allen Programmen, die ich zu sehen bekommen habe, vortreffliche Ansätze zu finden. Vor allem auch in Berlin, wo der neueren Musik viel Platz eingeräumt wird. Scherchens zehn Konzerte (wichtig schon durch die Person dieses außergewöhnlichen Dirgenten) werden an Novitäten bringen: ein Bratschenkonzert von Marx, je ein Violinkonzert von Casella und Jarnach, Orchesteretüden von Vogel; an „älterer neuer" Musik: Geschichte vom Soldaten, Lied von der Erde, die Klavierkonzerte von Busoni und Hindemith, von Milhaud „Les malheurs d'Orphée"; Reger, Schreker, Schönberg, Toch. Dazu die Kunst der Fuge, Monteverdis Orfeo. Hinzu kommen fünf öffentliche Konzerte, geleitet von verschiedenen, zum Teil hier unbekannten Dirigenten, ebenfalls mit sehr inhaltsreichen Programmen. Zuerst Ansermet, mit Strawinsky als Solisten; ein Abend mit neuen russischen Stücken; ein Capriccio von Antheil. Unter der alten Musik ist Bach erfreulich oft vertreten. Jeden Sonntag wird eine Kantate von ihm gesungen, was bei der Verschollenheit dieser zum Teil grandiosen Werke sehr verdienstvoll ist. (Freilich nur dann, wenn der Chor unter der Last des allwöchentlichen Studiums nicht ins Schludern gerät!) Von Bach ferner die Brandenburgischen, die Suiten, mehrere Kammerstücke. Weiterhin werden unter Dr. Landshoff sechs Konzerte mit Musik der vorklassischen Periode stattfinden, dabei viele Komponisten zu Wort kommen, die dem Publikum nur mehr dem Namen nach bekannt sind. Da zu alledem das Personenverzeichnis der Interpreten voll von mit Recht berühmten Leuten ist, darf man dem Berliner Funkwinter in musikalischer Hinsicht vertrauensvoll entgegensehen, was umso angenehmer ist, als der Konzertbetrieb sich bemüht zeigt, die Langeweile vergangener Jahre noch zu überbieten.

Nicht alle Sender werden ein so vielseitiges, aber alle ein um Vielseitigkeit bemühtes Programm haben. München zeigt neue Musik aller Richtungen an. Und es steht wohl außer Zweifel, daß die übrigen Sender sich auch nicht mit der konventionellen Sinfonik begnügen werden. Neben der Frage, was gespielt wird, ist allerdings auch die andere sehr wichtig, wie es geboten wird Hierin, in der Auflockerung starrer Sende-

formen, ist Frankfurt vorbildlich. Die dortigen Opernexperimente wurden erwähnt. Natürlich finden sich auch Konzerte in großer Anzahl. Der Chor wird seine Tätigkeit von Bach bis Webern ausdehnen. Sechs historische Konzerte vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, dazu eine systematische Darstellung der alten Instrumente. Das alles wird im aktuellen Sinn ergänzt durch Einführung von Schülern aus dem Schönberg-, Berg-, Jarnach-Kreis; durch Schallplattensketchs, durch Bunte Abende wie „Reise um die Welt in 80 Minuten"; durch eine Jugendstunde, für die der Jasager vorgesehen ist; nicht zuletzt durch eine engere Fühlungnahme von Musik und Dichtung.

Beweglichkeit ist alles. Die Stichproben zeigen, daß sie angestrebt wird. Man soll auch die gemeinsamen Sendungen verschiedener Stationen fortsetzen: so lernt einer vom anderen, ganz abgesehen davon, daß es sparsam ist. Man soll den Mut zur Vielfältigkeit haben, selbst wenn sie manchmal in Buntheit ausartet. Der Rundfunk ist so wenig eine Hochschule wie er andrerseits ein permanentes Kabarett ist.

Eberhard Preußner (Berlin)

DER MUSIK-„TONFILM" WAR DA!

Von der zünftigen Tonfilmpresse einstimmig abgelehnt, ist der einzige Tonfilm, dem man bisher mit Recht das Prädikat Klang- und Musikfilm verleihen durfte, ziemlich unbemerkt in der Versenkung verschwunden. Der Tatbestand ist kurz der: kein Geringerer als Eisenstein versuchte, Bild und Musik als Einheit, als künstlerische Einheit im Tonfilm zu gestalten. Das Ergebnis war der Film die „Sentimentale Romanze", der in Deutschland wenige Tage unter dem irreführenden Titel „Sehnsucht" lief. Diese „Sentimentale Romanze" ist der erste Tonfilm, der den Musiker ernsthaft angeht. Denn Eisenstein behandelt den Ton im Tonfilm nicht mehr als Beigabe, als Mittel zur naturalistischen Ausgestaltung, sondern er nimmt als primär die Musik an und kommt nun mit Hilfe des Bildes, der Linien zu einer wirklichen Formgestaltung, die aus den Gesetzen des Klangfilms selbst gewonnen wird. Das Mißverständnis, mit dem man diesem neuen Kunstwerk in Deutschland begegnete, begann bei der Titeländerung. Während die Bezeichnung „Sentimentale Romanze" sofort darauf hinweist, daß es sich um eine musikalische Form handelt, lenkt der deutsche Titel „Sehnsucht" den Filmbesucher einseitig auf das Gefühlsgebiet, das dann prompt die Kritiker als eines Eisenstein unwürdiges Kitschgebiet bezeichneten.

Ein Wort über die Tonfilmkritik ist hier am Platz: der Fall dieses Tonfilmes von Eisenstein hat gelehrt, daß die Beschäftigung mit dem rein Klanglichen des Tonfilms diesen Kritikern auch nicht von fern her in den Sinn kommt. Sie kritisieren nach den Gesichtspunkten des stummen Films, des Schauspiels, der Operette, der Revue, nach allen denkbaren Gesichtspunkten, nur nicht nach primär klanglichen. Sie achten auf die Bewegung, auf die äußere Handlung, aber niemals auf die Form. Eine einzige Stimme, allerdings eine wichtige, hat sich bisher für diesen ersten Musikfilm eingesetzt: Béla Balàzs. Er schreibt in einem Artikel der „Weltbühne" zu diesem Film: Eisenstein hat „die neue Kunstgattung geschaffen. Eine besondere und ureigne Gattung des Tonfilms: unterbewußte Bildassoziationen zur Musik. Die Filmlyrik der sichtbar gewordenen Melodie."

In der Tat, dieser Film wird noch einmal Schule machen und die ganze gegenwärtige Tonfilm-Schund-Produktion über den Haufen werfen. Für Eisenstein wird diese Romanzen-Musik gewiß nur einen Anfang bedeuten auf dem Wege zur neuen Kunstgattung des Tonfilms. Bei einem größeren Vorwurf wird er zeigen müssen, ob er auch hier schon die Mittel zur musikalischen Formgestaltung beherrscht.

Mit den Gesetzen des stummen Films hat dieser neue Musik-Tonfilm nichts mehr gemein. Es war außerordentlich lehrreich, mit dieser neuen Kunstgattung eine Aufführung von desselben Eisenstein „Potemkin" in der Tonfilmfassung zu vergleichen. Der Potemkin, immer noch eines der größten Kunstwerke des stummen Films, wurde durch die Tonfilmfassung als Kunstwerk nahezu zerstört.[1]) Je naturalistischer im Klang, umso unwirksamer als Kunstwerk, das gilt auch vom Tonfilm „Potemkin". Hinzu kommt, daß der Musik von Meisel, die nichts anderes als eine sehr geschickte Begleitmusik zum stummen Film war, alle Eigenschaften fehlen, um als Kunstmusik, als formale Musik ernst genommen zu werden. „Die sentimentale Romanze" ein Aufstieg zum künstlerischen Tonfilm, der „Tonfilm Potemkin" ein Rückschritt zum unkünstlerischen Geräuschfilm.

Es ist nicht anders als erheiternde Groteske zu bezeichnen, daß man den künstlerischen Tonfilm von Eisenstein als Kitsch verschrien, dagegen den hochprozentigen Kitschfilm „Die drei von der Tankstelle" als künstlerisch gewürdigt hat. Das Milieu, die Tankstelle (riecht ihr was?), hat genügt, diesen Rühr- und Schmachtfilm mit der schlecht-sentimentalen Musik von Werner R. Heymann als sehr zeitgemäß zu preisen. Im Auto wird auch Kitsch als Kunst hingenommen und Gefühlsduselei als echtes „zeitgemäßes" Gefühl gewertet. Nur so wenigstens ist der Erfolg zu erklären, den dieser Film bei Presse und Publikum fand. Schlimmer als die übelste Operette sind diese Tonfilme. Gegen echtes Gefühl und echte Sentimentalität sei dabei gar nichts gesagt. Bei Eisenstein wird angeblich heute nicht mehr vorhandenes Gefühl im Musikfilm tatsächlich gestaltet; doch da lehnt man es ab. So ergibt sich folgende betrübliche Regel: Gefühl im Kunstwerk nennt man Kitsch, Gefühl im Kitsch Kunst.

Vom deutschen Tonfilm ist im Augenblick wenig zu hoffen. Das muß ausgesprochen werden, obwohl diese Feststellung von der deutschen Tonfilmindustrie als halber Landesverrat bezeichnet werden wird. Es ist wenig vom deutschen Tonfilm zu hoffen, soweit man mit künstlerischen Maßstäben mißt. Über die Tonfilmskandale in Prag ist viel zu Herzen und zu Geschäft Gehendes, viel Nationales geschrieben worden. Vielleicht wäre es nützlicher, dem Ausland einfach bessere deutsche Tonfilme anzubieten.

Frankreich hat uns jedenfalls in dem Film „Unter den Dächern von Paris" ein Kunstwerk beschert, das auch dem heißesten Patrioten keinen Anlaß zu Protesten bietet. In diesem Film ist noch nicht wie bei Eisenstein die Musik durchweg das primäre gestaltende Element. Aber Musik ist doch bereits in das bildliche Geschehen eingeordnet, und dies mit einer geradezu vollendeten Meisterschaft. Das Visuelle übertrifft hier das Akustische, aber der Klang ist doch nicht Nebensache, er überhöht noch das Bild. Das gilt vor allem von den Stellen, wo das Lied „Sous les toits de Paris" selbst Träger der Situation ist. Dann stellt Musik wirklich mehr, als Bild oder ge-

[1]) Daß diese Fassung von Eisenstein selbst gutgeheißen würde, möchte ich bezweifeln.

sprochenes Wort es vermögen, die Verbindung zum Verständnis des besonderen Milieus und der Stimmung her. In diesen Szenen scheint sich René Clairs Anschauung vom Tonfilm mit der von Eisenstein zu berühren. Interessant, zu hören, daß der Film in Paris keinen Erfolg hatte, daß es Berlin war, das ihm die Resonanz gab, die er verdiente. Äußerlich scheint er in der Tat mit den Tendenzen der Pariser Avantgarde nichts gemein zu haben, dennoch werden einem aufmerksamen Beobachter die inneren Beziehungen nicht entgehen. Sie liegen vor allem in der filmischen Gestaltung, die aus einem Nichts allmählich eine Handlung herauswachsen läßt. Auch an Clairs „Sous les toits de Paris" gemessen, ist festzustellen, daß die französische Tonfilmschule der deutschen um den entscheidenden künstlerischen Punkt voraus ist.

Eine Enttäuschung bereitete der als großartiger Kulturfilm angepriesene Negerfilm „Hallelujah" von King Vidor. So interessant die Aufnahmen an sich sind, Tonfilmaufnahmen sind es nicht. Zu gestellten Szenen wird uns Negermusik präsentiert, die gar nicht mehr als ursprünglicke Volksmusik, sondern als gestellte Konzertmusik wirkt. Damit ist dieser Film in musikalischer Hinsicht gerichtet. Ein Kulturfilm konnte er obendrein nicht werden, da die hinzukomponierte Handlung aus ihm einen der landläufigen Spielfilme – eben nur mit Negern als Darstellern – macht. Das ist doppelt zu bedauern, da der Europäer vom Neger aus seinen Zeitungen doch nur die fast schon stereotype Nachricht zu erfahren pflegt: im Staat X wurde ein Neger, der einen Weißen ermordet hatte, von der empörten Menge aus dem Gefängnis geholt und zu Tode gelyncht. Hoffentlich hatte „Hallelujah" in den Vereinigten Staaten nicht deshalb so großen Erfolg, weil die Neger in diesem Film stehlen, betrügen und morden, ganz so wie es in den Zeitungen steht.

Auf den wahren Neger-Kulturfilm warten wir also noch! Immerhin konnte man beim Tonfilm „Hallelujah" wenigstens ahnen, welche Bedeutung der Tonfilm auch als Kulturfilm einmal haben wird. Das Entscheidende vollzieht sich leider nicht im deutschen Tonfilm. Für ihn gilt ein Ausspruch, der unlängst über den Tonfilm fiel: noch ein paar solcher Tonfilme, und die Opernkrise ist vorbei.

ZWEITAUSEND JAHRE MUSIK

Der Wert der Schallplatte als Anschauungsmaterial wird immer mehr erkannt. Dic Schule benutzt die Sprechplatte bereits im weitesten Maße, war aber für den musikgeschichtlichen Unterricht bisher darauf angewiesen, selbst eine Auswahl zu treffen, die bei dem spärlichen Material lückenhaft bleiben mußte. Nun legt der Lindströmkonzern eine Reihe vor „Zweitausend Jahre Musik", die Curt Sachs aufgebaut hat. Sie umfaßt in zwölf Platten die Musikgeschichte von ihren Anfängen bis in die Zeit Bachs und Händels. Der Gedanke, nach mehreren Richtungen hin ein Wagnis, muß mit stärkster Zustimmung begrüßt werden. Beschränkt sich seine Auswirkung nicht auf diesen ersten Versuch, sondern wird er planmäßig weitergeführt, so scheinen dem musikgeschichtlichen Unterricht in der Schule, in der Akademie, im Seminar, in der Universität ganz neue Möglichkeiten gegeben.

Die Auswahl kann als Ganzes hier leider nicht beurteilt werden, da der Konzern nur sechs Platten zur Besprechung vorgelegt hat. Sie beginnen mit Gregorianik und gehen bis in die Zeit der Kammersonate von Bach und Händel. Für den Anschauungswert der Platten sind die Auswahl des Werkes und die Qualität des Klangbildes maßgebend. Wenn man bedenkt, wie das Klavier, auf welches der Lehrende meist angewiesen ist, das Klangbild der gesamten älteren Musik bis zur Unkenntlichkeit entstellt, wird man für den vorliegenden Versuch besonders dankbar sein.

Gerade von diesem Gesichtspunkt aus war es wichtig, das Klangbild so rein wie möglich zu geben. Das ist nicht immer im gleichen Grade gelungen. Man könnte gegen die Platten der Gregorianik und ältesten Mehrstimmigkeit, die unter Leitung H. Halbigs durch die Gregorianische Arbeitsgemeinschaft an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin gemacht wurden, kleine technische Bedenken äußern; aber sie treten zurück hinter der Eindringlichkeit und Einfachheit der Wiedergaben, hinter der musikalischen Gesinnung, welche sich mit der der Musik zu decken scheint. Das trifft auch auf die Platten zu, welche die Kantorei an der gleichen Akademie unter Pius Kalt aufgenommen hat. Das innere Verhältnis zur alten Polyphonie, welches durch den Dirigenten gewährleistet ist, kommt in den Aufnahmen zum Ausdruck. Dufay erscheint plastisch und stark; nur das Incarnatus von Josquin scheint für die Platte nicht glücklich gewählt. Für das Madrigal ist C Thiel mit seinem Madrigalchor der authentische Interpret. Die lustige Polyphonie Haßlers gelingt auf der Platte besser, als die verschwimmende Chromatik Gesualdos, die eine stärkere Konzentration der Wiedergabe gefordert hätte. Widersprüche innerer Art, die schon hier auftauchen, verdichten sich bei den Aufnahmen H. Rüdels (Motettensätze von Schütz und Bach) zur Ablehnung. Das ist die repräsentative, zu äußeren Wirkungen strebende Bachauffassueg des vorigen Jahrhunderts, die gerade an dieser Stelle, wo sie einer jungen Generation eingepflanzt werden soll, ganz besonders gefährlich ist. Die instrumentale Platte von Bach und Händel ist ausgezeichnet, besonders die Oboe bei Händel verbindet sich gut mit dem Cembaloklang. Gerade wenn wir hoffen dürfen, daß diese Sammlung nur ein Anfang ist, wird es auch wichtig sein, den Gedanken nicht nur fortzusetzen, sondern zu entwickeln.

Hans Mersmann, Eberhard Preußner,
Heinrich Strobel

KRITISCHE UMSCHAU

„Pierrot lunaire" im Rundfunk

Symptom für die völlig veränderte Situation der öffentlichen Musikpflege: das erste interessante Konzert in Berlin findet im Rundfunk statt, während der offizielle Konzertbetrieb völlig stagniert. (Nur ausländische Solisten grasen noch die verödeten Säle ab.) Kein Konzertunternehmer würde die Aufführung des *„Pierrot lunaire"* in Berlin riskieren. Der Rundfunk kann es, Für ihn ist es sogar eine kulturelle Aufgabe. der modernen Musik in einem Augenblick beizuspringen, in dem es für sie immer schwieriger wird, sich gegen die wirtschaftliche Situation und gegen die mächtig um sich greifende geistige Reaktion zu behaupten.

Die Aufführung war ungemein lehrreich. Man hört ein Standardwerk der modernen Musik, das revolutionierend wirkte wie kaum ein anderes. Man bewundert Kühnheit und Konsequenz, mit der hier die hochromantische Chromatik zur Atonalität

erweitert, die ausschweifende Deklamatorik zu einem unerhört intensiven Ausdruck verdichtet wird. Man kennt die Bedeutung dieses Werkes. Aber es berührt nicht mehr so unmittelbar wie früher. Es ist an der Grenze der Musik, es wirkt gekünstelt, um nicht zu sagen: literarisch.

Vielleicht ist an diesem Eindruck auch die Wiedergabe ein wenig schuld, diese unglaublich genaue, glasklare Wiedergabe unter *Erwin Stein,* die das Stimmungshafte, Atmosphärische der Musik abtötete.

Heinrich Strobel (Berlin)

Berliner Funkstunden

„Was Sie noch nicht kennen", eine musikalische Abendunterhaltung, entpuppte sich als ein Sammelsurium aus den Werken von Komponisten, die wir sehr genau kennen. Ein sehr verdienstvolles Unternehmen und eine typische Aufgabe des Rundfunks dazu, das Opus der großen Prominenten der Musikgeschichte in seinen vernachlässigten Teilen herauszustellen. (In Frankfurt gibt es sogar einen ganzen Zyklus „Der unbekannte Mozart"; zur Nachahmung empfohlen.) Diesmal begann man also mit einem verschollenen Haydn: einem Divertimento für acht Bläser, das – kompositionell eine durchschnittliche Arbeit – durch merkwürdige Besetzung (2 Oboen, 2 Hörner, 4 Fagotte!) interessierte und dadurch, daß es zum zweiten Satz jenen St. Antoni-Choral hat, den Brahms später seiner Variation unterzog. Auch zwei Mozartmärsche blieben im Vokabularium der Zeit, nur ein paar winzige Floskeln verrieten den wahren Autor. Wogegen in einer Gelegenheitsarbeit „Abschiedsgesang" für drei Männerstimmen von Beethoven nicht eine Spur enthalten war. Er wurde zudem unsicher gesungen. Da waren drei Gesänge von Hindemith doch fesselnder: „Des Todes Tod", ein früheres Werk, 1922, aus der Epoche der „jungen Magd", und wie diese melancholisch, sozusagen in einem Tristanstil mit verminderter Chromatik, auf dem Grund vier tiefer, solistischer Streicher. In ihrer Art drei schöne, geschlossene Stücke; von Margot Hinnenberg-Lefèbre mit letzter Intensität, aber leider geringer Wortdeutlichkeit dargestellt.

Ebenfalls in unbekannte Regionen wird zuweilen eine Aufführungsreihe führen, die Bruckners sämtliche Sinfonien umfassen soll. Bei aller Unentschiedenheit der Frage, ob Bruckners Klangtechnik und seine Ideologie im Radio überhaupt möglich ist, kann eine vollständige Vermittlung seines sinfonischen Schaffens nur begrüßt werden. Mir scheint aber, daß man hierbei getrost hätte chronologisch verfahren sollen. Stattdessen begann man mit der Vierten, weil populärsten. Bei dieser Gelegenheit erschien Klemperer zum ersten Mal vor dem Mikrophon, und er bewährte die Vorzüge seiner fanatischen Dirigierkunst auch hier so deutlich, daß dieser Première vermutlich noch viele Gastspiele folgen werden. Daß er seine Interpretation den Bedingnissen des Funks angepaßt hätte, konnte ich nicht finden: er hätte die Vierte im Konzertsaal wohl in der gleichen, großzügigen, eruptiven Weise angelegt. Höchstens dirigierte er detaillierter als gewöhnlich. Aber die ungedämpte Wucht der Fortissimo-Ausbrüche ließ für den Lautsprecher Schlimmes befürchten. Umso aufschlußreicher, von einem, der die Sinfonie am Lautsprecher abhörte, zu erfahren, daß dort von einer klanglichen Übersteigerung nichts zu merken war, daß selbst die heftigsten Explosionen klar und gemäßigt kamen (sicherlich auf Grund einer Regulierung im Abhörraum der Funkstunde), freilich auf Kosten der dynamischen Weiträumigkeit, die eine von Bruckners charakteristischsten Eigenheiten ist.

Hanns Gutman (Berlin)

RUNDFUNK UND FILM

Durch das Eingreifen des Mitteldeutschen Rundfunks in Leipzig ist das Fortbestehen der *Philharmonischen Konzerte* in *Leipzig* gesichert worden. Die geschäftsführende Leitung der Konzerte liegt in der Hand des Internationalen Verkehrsbüros des Meßamtes, während die Mitteldeutsche Rundfunk-A.-G. die künstlerische Leitung übernommen hat. Es werden im Winterhalbjahr 1930/31 *12 Abonnementskonzerte* in der Leipziger Alberthalle stattfinden, die von der Mirag gleichzeitig übertragen werden. Sechs dieser Konzerte dirigiert Generalmusikdirektor Karl Schuricht, Wiesbaden, in die verbleibenden Konzerte teilen sich

als Dirigenten Ottorino Resphigi, Günther Ramin, Max Ludwig und Dr. Alfred Szendrei.

Im *Frankfurter Rundfunk* werden zur Zeit Vorträge abgehalten, die den Hörer über *Eigenart und Charakter der Musikinstrumente* aufklären sollen. Nach Schluß des Zyklus wird der Hörer Gelegenheit haben, seine Erfahrungen in einem Preisausschreiben auf die Probe zu stellen. Bei diesem Preisausschreiben wird ein eigens für diesen Zweck „komponiertes" Stück gespielt, das die einzelnen Instrumente des Orchesters in hervortretender Weise verwendet, und zwar in einer Reihenfolge, die nur der Rundfunkleitung bekannt ist. Aufgabe des Hörers wird es sein, die einzelnen Instrumente zu erkennen und sie in der richtigen Reihenfolge dem Südwestdeutschen Rundfunk mitzuteilen.

Serge Prokofieff spielt im *Berliner* und *Frankfurter Sender* sein zweites Klavierkonzert zum ersten Mal in Deutschland. In der Berliner Funkstunde dirigiert der Komponist einen eigenen Abend.

Brecht-Weills „Lindberghflug" gelangte durch die *Schlesische Funkstunde* in *Breslau* zur Aufführung.

Die für Rundfunk geschriebene *Kammermusik op. 41* für Bläser und Klavier von *Bodo Wolf* gelangte in der verflossenen Saison durch den *Südwestdeutschen Rundfunk* (Frankfurt) und die *„Schlesische Funkstunde A.-G."* (Breslau) zur Sendung.

„Sous les toits de Paris" wurde von der *rumänischen Zensur verboten;* angeblich auf Betreiben eines Schriftstellers, der daran Anstoß nahm, daß die rumänische Filmdarstellerin *Pola Illery* in dem Tonfilm eine Dirne spielt. Bei dieser Gelegenheit erfährt man, daß in Rumänien fast 50 Prozent der Filme von der Zensur in erster Instanz verboten werden.

MUSIKLEBEN

AN DIE DEUTSCHE SEKTION DER I. G. N. M.

Lieber Herr Butting!

„Euch macht Ihrs leicht, mir macht Ihrs schwer", möchte ich Ihnen nach der Rückkehr von Lüttich und Brüssel mit den Worten unseres verehrten Hans Sachs zurufen. Sie entledigten sich in Frankfurt Ihrer Jurorenpflicht und verzichteten auf das Fest. Wir aber fuhren ahnungslos nach Belgien, in der Hoffnung, auf westlichem Boden neue westliche Musik kennen zu lernen und unsere Kenntnisse, wie unsere freundschaftlichen Beziehungen zu erweitern. Wir versprachen uns einiges von dieser ersten internationalen Veranstaltung auf französischem Boden. Wir glaubten einen Schritt weiterzukommen in der Verständigung zwischen den beiden (immer noch) entscheidenden Kulturvölkern des alten Europa. Es tut mir leid, daß Sie nicht dabei waren. Nicht nur aus persönlichen Gründen, die hier auszuschalten haben, nein, vor allem aus sachlichen. Sie hätten als das deutsche Mitglied der Jury die Enttäuschung Ihrer Landsleute, Sie hätten den deprimierenden Eindruck dieses Festes miterleben müssen. Dann würden Sie verstehen, warum ich mich diesmal nicht mit der üblichen Kritik begnüge, sondern in einer viel persönlicheren Form an Sie, an den Vorstand der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik appelliere.

In Lüttich gab es vier offizielle Konzerte der Gesellschaft und um sie herum eine Menge anderer Veranstaltungen, die, ich weiß nicht unter welcher Verantwortung, das Programm auffüllen sollten. In diesen inoffiziellen Abenden ging es kunterbunt genug zu: alte Musik, katholische Liturgie, Lütticher Rokoko von phantastischer Anspruchslosigkeit und sog. Neue Musik. Die Verbindung des Festes mit dem ersten Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft mag die Programmverwirrung noch

gefördert haben. Aber von der Musikwissenschaft, die ihre kleinen Probleme und Problemchen wälzte, habe ich hier nicht zu sprechen. Ich will mich auf unser Musikfest beschränken. So planlos die inoffiziellen Konzerte angelegt waren: es gab da wenigstens ein paar künstlerische Eindrücke. Wir hörten das wunderbare Pro Arte-Quartett im Brüsseler Palais des Beaux Arts, einem respektablen neuen Konzerthaus, das in einer für den Westen so typischen Weise den traditionellen Klassizismus und die moderne Gradlinigkeit zu verbinden sucht, allerdings ohne zu einer völlig befriedigenden Lösung zu gelangen. Wir hörten noch einmal das grandiose vierte Quartett von Bartók und ein temperamentvoll hingeschmissenes Quintett von Martinu, wir hörten eine Bearbeitung von Milhauds „Création du monde“ für Klavierquartett, welche die symphonische Struktur dieser Musik zwar deutlicher hervortreten läßt, aber naturgemäß der farbigen Reize der Originalpartitur entbehrt. Wir hörten als Einleitung des Festes eine Militärmusik der hervorragenden Brüsseler „Guides“ mit Tochs und Hindemiths Blasstücken und der Bläsersinfonie, die Strawinsky zum Andenken an Debussy geschrieben hat, daneben freilich auch ganz mindere belgische Programmusiken. Wir hörten, und das, glaube ich, war die einzige internationale Tat dieses Festes, im Aachener Stadttheater Alban Bergs „Wozzeck“. Die romanischen Gäste lernten eine der bedeutendsten deutschen Opern kennen. Und wenn sie zu Anfang auch etwas befremdet waren, am Schluß dankten sie mit herzlichem Beifall für die Aufführung, die als stärkste Anspannung der an der deutschen Grenze zur Verfügung stehenden Kräfte unbedingt Anerkennung verdient. (Weniger Anerkennung verdient die politisierende Einleitungsrede des Intendanten Strohm). Als Sonderveranstaltung war auch eine Aufführung der „Orestie“ von Milhaud und des neuen Psalms von Roussel in Antwerpen angekündigt. Daß sie unterblieb, war für uns Deutsche doppelt bedauerlich, da uns auf diese Weise die einzige Möglichkeit genommen wurde, ein modernes französisches Werk zu hören.

Nehmen wir das schöne Trio von Roussel aus, ein Meisterwerk duftiger französischer Kunst, vom Impressionismus berührt, aber doch modern in der selbständigen Stimmigkeit der drei Instrumente, nennen wir auch noch die Serenade von Casella in einem durch „Pulcinella“ hindurchgegangenen italienischen Klassizismus, der allerdings verteufelt nach Reaktion aussieht — alles andere war im besten Fall Belanglosigkeit. In dem sauberen Streichquartett von Huybrechts, in dem weit trockneren Quintett von Jirak oder in Waagenaars Sinfonietta wird man die anständige Gesinnung schätzen, in Karel Habas Septett kann man sogar hinter aller Grübelei einen Ausdruckswillen von eigenartiger Schwere erkennen. Aber lärmende Programmstücke wie Marcel Poots „Triomphe de l'espace“ oder Mihalovicis „Start“, talentlose Quälereien wie Stimmers Kammermusik mußten an dieser Stelle geradezu provozierend wirken. Und die beiden deutschen Stücke, dieses verkrampft polyphone Präludium von Pepping, die nach gutem Anfang sanft verschrekernde Suite von Rathaus, sind das wirklich repräsentative Arbeiten der jungen deutschen Musik?

Sie werden mir zugeben, lieber Herr Butting, daß sie es nicht sind. Und Sie werden weiter zugestehen, bei Ihrer genauen Kenntnis der internationalen Situation, daß dieses Lütticher Programm in keiner Weise bezeichnend war für die musikalische Weltsituation. Sähe die Musik wirklich so aus, wie es nach dem Lütticher Fest scheint, dann sollten wir alle schleunigst einpacken. Es wäre zum Verzweifeln. Ich bin keines-

wegs der Meinung, daß dauernd die Prominenten und die Durchgesetzten aufgeführt werden sollen. Dazu halte ich das Experiment für viel zu wichtig, gerade in dieser Zeit der neuausbrechenden geistigen Bequemlichkeit. Man soll ruhig die Außenseiter aufführen. Hauers Violinkonzert war durchaus an der rechten Stelle. (Es hätte nur besser gespielt werden müssen. Wer es in Berlin unter Scherchen gehört hatte, erkannte es nicht wieder. Mit Mossolows „Fonderie d'acier", mit diesem gut photographierten Lärm eines Stahlwerks ging es nicht anders.) Aber die internationalen Feste dürfen kein Hort für alle Mittelmäßigen, für alle Talentlosen werden, die sonst keine Möglichkeit haben, sich wichtig zu machen.

Wir wollen uns nichts vortäuschen. Heute dominiert das Mittelmäßige mit erschreckender Ausschließlichkeit. Als wir vor Jahren in Salzburg und Prag zusammenkamen, war wirklich die ganze „Neue Musik" da. Damals spiegelten die Feste wirklich die internationale Situation. Heute sind die entscheidenden Persönlichkeiten der modernen Musik an der Gesellschaft desinteressiert. Ich gebe gern zu, daß die deutsche Sektion mit ihren zahlreichen Ortsgruppen in der Provinz noch wichtige Arbeit leistet, eine Arbeit, die nicht zuletzt Ihren Bemühungen zu danken ist. Aber wie sieht es in den anderen Ländern aus? Eine gefährliche Inzucht wird getrieben, und die Folge davon ist dann das Lütticher Programm. Eine ihrer Verantwortung bewußte Jury hätte dieses Programm überhaupt nicht durchgehen lassen dürfen. Sie hätte den Mut finden müssen, zu sagen: das Material ist zu schlecht, wir verzichten auf das Fest. Das hätte vielleicht Konflikte hervorgerufen. Aber diese Konflikte werden nicht zu vermeiden sein, will die I. G. N. M. nicht in kurzer Zeit völlig erstarren. Sie werden mir nun entgegnen, lieber Herr Butting: die Feste sind ja nicht die Hauptsache. Hauptsache ist die gegenseitige Fühlungnahme, der geistige Austausch. Aber mit wem soll man Fühlung nehmen? Sehen Sie, das ist der wunde Punkt. Diese Feste sind ja längst nicht mehr Treffpunkt der jungen Musiker. Da sind ein paar Privatinteressenten, die zufällig kommen, weil sie aufgeführt werden. Dort ist der Rest einer ehemals stattlichen kritischen Garde, der aus Anhänglichkeit erscheint und sich langweilt. Da ist Herr Dent und dort Herr Prunières, und jeder hat einen kleinen Kreis von Anhängern um sich. Aber wo ist die moderne Musik? Wo waren die jungen Franzosen, die wir kennen lernen sollten? Man wird sich über ihr Fernbleiben nicht wundern, wenn man weiß, daß Frankreich auf diesem Fest mit Florent Schmitt und Roussel vertreten war, mit Komponisten der Generation Strauß.

Ich spreche diese Tatsachen offen aus, gerade weil ich mich zur Idee der Internationalen bekenne, gerade weil ich weiß, wie notwendig eine internationale Organisation der Musik ist. In ihrer gegenwärtigen Gestalt droht sie jedoch zur Farce zu werden. Man muß endlich die Tatsachen sehen, man muß endlich die Erneuerung in Angriff nehmen. Man muß der I. G. N. M. endlich jene breite Basis schaffen, auf der sie allein produktiv sein kann.

In freundschaftlicher Verbundenheit

Ihr

Heinrich Strobel.

Erich Hertzmann (Berlin)

DER INTERNATIONALE KONGRESS FÜR MUSIKWISSENSCHAFT IN LÜTTICH

Gleichzeitig mit dem Musikfest hielt die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft ihren ersten Kongreß ab. Diese Gesellschaft hat sich vor einem Jahre von neuem konstituiert, nachdem sie durch den Krieg aufgelöst worden war. Es ist überaus erfreulich, daß man sich nunmehr wieder die Hand zu gemeinsamer wissenschaftlicher Arbeit reicht, und man darf nach diesem ersten Versuch hoffen, daß – die Gleichartigkeit des Strebens vorausgesetzt – das neugewonnene Vertrauen erhalten bleibt. Leider entsprach das Resultat der Tagung nicht den Erwartungen, die man ihr entgegengebracht hatte; ja, man kann sogar der Leitung der Gesellschaft den Vorwurf nicht ersparen, daß der Kongreß an dem Mangel einer Organisation scheiterte. Gewiß ist es nicht leicht, die einzelnen Arbeitsgebiete voneinander zu scheiden; die Art aber, wie hier die Aufteilung des Stoffes vorgenommen war, erwies sich als absolut verfehlt. Zudem waren viele Themen überhaupt nicht geeignet, auf einem Kongreß behandelt zu werden, da sie nicht den geringsten Anlaß zu Diskussionen boten. Und nur dann haben doch Kongreßvorträge einen Sinn, wenn ihre Themen diskussionsfähig sind. Sonst ist die Form einer gedruckten Publizierung entschieden zweckmäßiger. Es fragt sich, ob es nicht besser ist, von vornherein bestimmte Diskussionsthemen festzulegen, zu denen die einzelnen Spezialforscher in ihren Referaten Stellung nehmen. Wohl nur eine derartige Arbeitsgemeinschaft würde zu wirklichen Ergebnissen führen.

Auch dieser Kongreß zeigte wieder, wie stark sich der Mangel eines festbestimmten Forschungsweges in der Musikwissenschaft bemerkbar macht; schade, daß die Kongreßleitung versäumt hatte, eine Sektion für methodische Fragen einzurichten! Die Musikwissenschaft ist eben noch eine junge Wissenschaft und bedarf heute dringend einer Reform der Arbeitsmethoden. Allzu leicht übersieht man die Gefahr der Spezialforschung, man vergißt, daß die Synthese nicht lediglich aus der Zusammenfassung von Einzelergebnissen resultiert, daß man nicht auf dem Wege analytischer Forschung zur Synthese gelangen kann. Dadurch, daß jeder Spezialforscher nun sein Augenmerk auf einen anderen Untersuchungspunkt richtet, haftet unserer gesamten Musikgeschichtsschreibung immer noch der Charakter des Fragmentarischen an. Es ist daher auch nicht verwunderlich, wenn die faktischen Ergebnisse dieser vierzig Kongreßvorträge recht schwach waren. Selbst die Diskussionen, die wegen der Spezialisierung der einzelnen Themen (und auch wegen des Zeitmangels) nur selten in Fluß kamen, blieben ziemlich fruchtlos.

Die Vorträge waren in drei Sektionen aufgeteilt, die unter der Leitung der Professoren Pirro (Paris), Johannes Wolf (Berlin) und Dent (Cambridge) gleichzeitig tagten. Die Zusammenstellung ließ jedoch keine Ordnung erkennen, es fehlte ein einheitliches Arbeitsprogramm. Wenn beispielsweise einem Vortrag über Philipp de Monte als Madrigalkomponisten einer über das Musikarchiv von Monserrat und diesem wiederum ein Bericht über eine Lütticher Musikzeitschrift des 18. Jahrhunderts folgt, so wird damit der Sinn und Zweck einer Einteilung in Sektionen in Frage gestellt. – Etwas ergiebiger waren die öffentlichen Vorträge. Professor van den Borren (Brüssel) beschrieb in etwas

weitläufigen Ausführungen die Stellung Belgiens in der Musikgeschichte und wies nach, welche Bedeutung die Niederlande für die Entwicklung der Musik, besonders in den Jahren 1400–1700, hatten, was ja als Tatsache hinlänglich bekannt ist. Professor Fellowes (Windsor) zeichnete die Entwicklung des englischen Madrigals im 16. Jahrhundert mit kurzen Worten. Obgleich sein Vortrag nicht viel Neues bot, so fesselte zumindest die hübsche Wiedergabe englischer Madrigale auf Schallplatten. Professor Pirro (Paris) gab aus dem reichen Schatz seiner Quellenforschung einen wertvollen Beitrag zur Aufführungspraxis musikalischer Werke des 14. und 15. Jahrhunderts. Gewiß waren diese Aufführungen für einen öffentlichen Vortrag viel zu speziell, aber man merkte doch den ungeheuren Ernst und die Verantwortlichkeit, die dieser französische Forscher seiner Aufgabe entgegenbringt. Von allgemeinerem Interesse war der Vortrag von Professor Gurlitt (Freiburg Br.) über das Thema „Fétis und seine Stellung in der Geschichte der Musikwissenschaft", obwohl er in seiner Disposition verfehlt schien. Es war der einzige Vortrag, der auf kulturgeschichtlich-philosophischen Momenten basierte. Gurlitt konstrastierte die rationalistische Geschichtsbetrachtung des 18. Jahrhunderts mit der idealistischen des 19., die den Glauben an die Kulturhöhe der Gegenwart erschüttert hat. Der Vertreter dieser Anschauung in der Musikgeschichtsforschung, François Joseph Fétis, setzte an Stelle des natürlichen das historische System der Musik: für ihn sind alle Epochen gleichwertig. Bezeichnend dafür ist auch, daß er als erster historische Konzerte veranstaltete.

Es ist noch zu bemerken, daß im Anschluß an den Kongreß einige Aufführungen mit historischer Musik stattfanden. Auch diese Aufführungen waren – mit geringen Ausnahmen – sehr wenig erfreulich. – So hinterließ der Lütticher Kongreß für Musikwissenschaft einen recht deprimierenden Eindruck. Man fragt sich, wozu dienen derartige Veranstaltungen? Damit man sich gegenseitig kennen lernt? Damit man Forschungsergebnisse austauscht? Schön, aber dann sollte man eine andere Form wissenschaftlicher Unterhaltung wählen.

Paul J. Bloch (Berlin)

DER MÜNCHENER TÄNZERKONGRESS

Man hat sich auf diesem dritten deutschen Tänzerkongreß, der diesen Sommer in München stattfand, in fast allen Reden, Diskussionen und Resolutionen beklagt. Über die soziale Lage der Tänzer – und sie ist wahrlich beklagenswert. Über die mangelnde Unterstützung der Behörden – und sie ist wirklich unverständlich. Und über die Interesselosigkeit gerade der Kreise, die es, um ein Wort des Generalmusikdirektors Schulz-Dornburg zu gebrauchen, „verdammt nötig gehabt hätten, zu diesem Kongreß zu kommen". Und auch diese Klage hat Sinn und Berechtigung. Wo waren wirklich die Opernleiter, Intendanten und Regisseure? Warum hat es wirklich keiner der Herren für nötig erachtet, nach München zu fahren, um einen Überblick zu gewinnen über dieses neue große Gebiet des künstlerischen Tanzes, über den Theatertanz, dem in erster Linie diese Tagung gewidmet war?

Ihre Teilnahme am Kongreß, ihre Anwesenheit bei den Vorführungen wäre wichtig gewesen. Ebenso wichtig wie die ihrer Ballettkorps. Aber mit der gleichen Gleichgültig-

keit, mit der sie selbst diesem Ereignis gegenüberstanden, lehnten sie auch Urlaubsgesuche ihrer Tänzer ab, verhinderten oder erschwerten sie zum mindesten die Beteiligung und Vorführungen ihrer Ballette. Sie isolierten sich und ihre Tanzkörper. Anregungen aus anderen Gebieten? Sie sind ja „Fachleute". Beziehung zur lebendigen Entwicklung? Genug, wenn der Ballettmeister die Tanzdivertissements in der Oper einstudiert, die zwei, drei eigenen Abende erledigt.

Nur aus solcher Einstellung wird die Lage und die Krise des Theatertanzes verständlich. Nur so ist es zu erklären, daß an fast allen deutschen Opernbühnen noch der gleiche überlebte hohle Ballettdrill herrscht wie vor Jahren. Auf diesem Münchener Kongreß wurde die Situation des deutschen (und nicht nur des deutschen) Operntanzes offenbar, diese achttägige, ununterbrochene Reihe von Vorführungen war das beste Anschauungs- und Lehrmaterial. Im Negativen allerdings mehr als im Positiven.

Im Negativen: Als „Operntanzstudio" zeigten das Hamburger, Münchener und Karlsruher Ballett ihre Arbeit. Es war ein arger Mißbrauch des Wortes Studio. Es war jenes unselige Gemengsel aus ältestem Ballett und „moderner" Gestik, das künstlerische Kompromißlertum, das sich im Namen Rudolf von Labans zusammenfindet, von seinen Schülern, seinen Anhängern gefördert wird: Synthese von seelenloser Tanztechnik und Ausdruckskunst, falsch verstandene, ungekonnte Akrobatik, Ballettgehabe ohne Spitze, Nationaltänze im Rahmen absoluter Bewegung. Diese groteske Vermanschung zweier Stile – sie wurde ausgelacht; man pfiff. Die Opernleiter hätten dieses Lachen, dieses Pfeifen hören sollen. Vielleicht, daß man dann Herrn Laban nicht auf den ersten Ballettposten nach Berlin berufen hätte. Vielleicht, daß man eingesehen hätte, so geht es nicht weiter. Es geht auch anders.

Das zeigte die Berliner Tänzergruppe 1930, der man das Auftreten unter dem Namen Kollektiv verboten hatte, unter der Leitung Margarete Wallmanns. Sie tanzte „Orpheus Dionysos" nach Glucks Musik. Der erste, groß angelegte Versuch, auf der Bühne mit den reichen Mitteln, die der moderne absolute Tanz besitzt, ein Ballett zu schaffen, das unserem Empfinden und den Gesetzen der Bewegung entspricht. Das Werk, eingegliedert in den Raum, entäußert jeder überflüssigen Geste, konzentriert auf die dramatische Bewegung, in Handlung und Darstellung einfach und klar, schlug in Bann, ließ ein Tanzspiel entstehen, das Solo und Gruppe zur Einheit führt.

Warum geht man an solchen Leistungen vorbei? Warum zieht man nicht Kräfte heran, die sich frei machen von den Gliederschnörkeln und Fingerarabesken des Balletts und im Geiste der Musik, im Geiste der Zeit den Tanz der Bühne, den Tanz der Oper gestalten? Hier könnte Erziehungsarbeit geleistet werden (auch für den Sänger und Schauspieler), so könnte ein Publikum herangezogen werden, der Sinn für die Bewegung gebildet, für die Einordnung in den Raum, für die große gestaltende Kraft des Tanzes.

Die Aufgabe des Balletts an den Opernhäusern ist heute ja – Statisterie. Ein unwürdiger, beschämender Zustand. Gewiß, die Tanzgruppe muß auch Hilfsdienste tun, zurücktreten im Gesamtkunstwerk der Oper. Aber warum wird jeder Versuch, jede Möglichkeit eigenen Lebens, eigener künstlerischer Arbeit erstickt? Es wäre Gewinn. Auch Kassengewinn. Die „gemischten Abende", allerdings mit kleiner Oper und Ballett befriedigen nicht. Sie stoßen das Opern- und das Tanz-Publikum ab. Systematischer Programmaufbau tut hier not. Man kann an jeder Oper dem Tanz mehr Raum gewähren, an

Sonntagvormittagen, an Abenden. Man kann Gäste heranziehen, freie Gruppen, Solotänzer – das Beispiel der Berliner Volksbühnen-Tanzmatineen, die überfüllt sind, das Beispiel anderer Städte ist Beweis.

Andere Gruppen – auch sie waren auf dem Kongreß vertreten. Auch sie allerdings zeigten die künstlerische Bedenklichkeit der einen Richtung. Man tanzte „Parodien" (Essener Folkwangschule, Hagener Kammertanzbühne, Studio Wulff, Basel, Düsseldorfer Stadttheater), oder Sketch (Tanzgruppe Darmstadt). Aber man begnügt sich mit einem szenischen, einem Kostüm-Einfall und glaubt, das sei Parodie. Aus der Bewegung heraus war wenig erfaßt – Diskreditierung des Tanzes.

Aus der Bewegung heraus arbeitet Palucca, nicht aus dem intelektuell fundierten Thema, sondern der ursprünglichen rhythmischen Freude und den immanenten Gesetzen des eigenen Körpers und der Körper ihrer Gruppe. Sie hat im Wirrwarr des „Seelen- und Symboltanzes" den befreienden Sprung, die lösende leichte Schwungkomposition gefunden, sie reißt mit der technischen Vollkommenheit, der Prätentionslosigkeit ihrer Tänze und ihrem Charme und Elan mit. Und wie sie übten auf dem Münchener Kongreß im Strengen die Gruppen der Wigmanschülerinnen Skoronel (Berlin) und Günther (München) die nachhaltigste Wirkung. Mit ihnen die Ghettolieder der Wiener Gruppe Gertrud Kraus, die den Versuch unternahm, die volkhafte Gestik des Ostens zur künstlerischen Form zu steigern.

Daß hier von Mary Wigman, der unbestrittenen Führerin des deutschen Tanzes, kaum die Rede sein kann, ist betrüblich. Sie hatte ihre Arbeit an des Schweizer Dichters Talhoff Übertheater, genannt „Totenmal", in der Chorischen Bühne verwandt. An ein Brimborium von Wort, Ton, Tanz und Licht, ein dilettantisches „O Mensch"-Elaborat, dem man in den Proben nur mit verständnislosem Erstaunen folgen konnte. Aber auch hier hat sie in der Bewegungsregie, soweit man es sah, Großartiges geschaffen, das nur erdrückt wurde vom Wust der gesprochenen Phrasen, des tönenden Schwalls.

Phrasen und Schwall beherrschten auch die Reden, die sich mit der neuen Erfindung Rudolf von Labans beschäftigten: dem Laientanz. Er soll den Weg zur Gemeinschaft bilden, zur neuen Feier, das Erlebnis der „Urgründe und ethischen Impulse" darstellen, – es ist verblasenste Begriffsromantik, hilfloses Bewegungsgestammel, Dilettantentanz.

Aber es ist symptomatisch, – und hier geht die Bedeutung dieses Kongreßes vom begrenzten tänzerischen, vom Theater- und Operngebiet über zum kulturpolitischen – es ist symptomatisch, daß beim Laientanz die katholische Kirche in die Geschichte des Tanzes eingriff. Zum ersten Mal nach all der Ablehnung des Körperlichen, nach all dem ängstlichen Mißtrauen gegen die neue Körperkunst. Auf dem Kongreß sprach Pater S. J. Muckermann; er hielt die großartigste, die tänzerischste Rede, meisterhaft und verführerisch: kommt zu uns!

Die katholische Kirche hat die Bedeutung dieser großen neuen Bewegung erfaßt, die, wortlos, über die Grenzen der Künste, Schichten und Nationen hinwegreicht, die, einst die Urkunst, dann erstarrt und leer, jetzt wieder ihr Wesen und ihren Sinn findet. Will man noch länger die Augen vor ihr verschließen?

Heinrich Strobel (Berlin)

WAS GEHT AN DEN BERLINER OPERN VOR?

1.

Die Opernsaison setzte ebenso flau ein wie die Konzertsaison. Die Berliner Spielpläne und Programme sind von einer Inaktivität und Beharrlichkeit, die vor drei Jahren noch unvorstellbar gewesen wäre. Freilich ist es falsch, die Schuld allein den Instituten in die Schuhe zu schieben. Auch die Produktion versagt. Es gibt keine richtunggebenden neuen Werke. Ist es Resignation, ist es nur ein Verschnaufen vor neuem schöpferischen Aufschwung? Wir wollen nicht ungeduldig sein. Nicht jedes Jahr können grundlegende Arbeiten geschrieben werden. Auch in produktiveren Perioden gab es Pausen. Wir wollen abwarten. Trotzdem ist es ein Symptom für die erschlaffende Arbeitsfreude, wenn eine große Bühne, die in den letzten Jahren entscheidende Schlachten schlug, diesen Winter überhaupt keine Uraufführung bringt, wenn ein Mann wie Klemperer, der bis jetzt mit Mut und Konsequenz gegen den Strom schwamm, in dieser Spielzeit zwei von seinen sechs Konzerten ausschließlich Beethoven widmet.

So viel Kroll von seiner einstigen Stoßkraft eingebüßt hat, nicht zuletzt unter dem Druck einer sich dauernd verschärften kulturpolitischen Situation, so still es um diese Oper geworden ist, die „Mahagonny" ankündigte, es aber nicht zu spielen wagte — die erste wesentliche Premiere dieser Saison war doch wieder im Haus am Platz der Republik. Allerdings die Begleiterscheinung dieses neuen „Barbier von Sevilla" erhellen schlaglichtartig die Lage. Doch sprechen wir zuerst von der Aufführung selbst. Man hatte diesmal die beiden jungen Bühnengestalter Rabenalt und Reinking geholt, die in Darmstadt seit Jahren an der Aktivierung des Operntheaters arbeiten. Was taten sie in diesem Fall? Sie rissen dem Barbier sein traditionelles Rokokokleid ab und stellten ihn in eine zeitnähere Wirklichkeit. Was geschah? Die Figuren der neckischen Allongewelt wirkten in diesem spanischen oder südfranzösischen Kleinstadtmilieu nicht als allbekannte historische Typen, sondern als Abbilder unseres eigenen Lebens. Der großspurig-bösartige Musiklehrer, der vertroddelte, lüsterne Provinzdirektor, der schöne, junge Mann mit der kessen Baskenmütze und das kluge, kleine Mädel in Schwesterntracht – es sind auf einmal Menschen, die um uns leben, und die alte opera buffa des Meisters Rossini beweist gerade jetzt ihre zeitlose Gültigkeit. Damit ist auch die ewige Frage beantwortet: zerstört diese Aufmachung nicht den „Geist" des Werkes? (Der „Geist des Werkes" – gerade für diejenigen, die sich immer am lautesten um ihn bemühen, ist er meist nichts anderes als der Geist der Bequemlichkeit?)

Also ein moderner Naturalismus? Im Gegenteil. Er würde ja den Sinn der Oper umkehren, den Sinn eines von allem echten Gefühl abgelösten heiteren Spiels. Wie die Kostüme nicht „echt" sind, sondern aus der Modernität in die Karikatur übergehen, so mischen sich in der Bühnengestaltung Wilhelm Reinkings Wirklichkeit und Phantastik zu einem Surrealismus, der die Hintergründe dieser kleinbürgerlichen Welt entlarvt und mitunter etwas Gespenstisches hat – etwa, wenn uns aus Figaros Schaufenster zwei Panoptikumbüsten mit hochgezwirbelten Frisuren entgegenstarren oder wenn in Bartolos Zimmer mit seinen tollen Plüschbordüren ein emaillierter Gynäkologenstuhl

steht. Der Eindruck der Surrealität wird vollends bewirkt durch die architektonische Gliederung der Bühne selbst. Der Raum ist geöffnet. Hinter den weißgetünchten Häusern ragt die sauber ausgezirkelte Projektion einer klassizistischen Stadt auf. Mit einem Mal klappen die Häuserwände auf, der Fuß einer Straßenlampe versinkt, die Kugeln bleiben hängen, Palmen fahren in die Tiefe, nur ihre Blattbüschel als Zimmerdekoration zurücklassend – wir sind in Bartolos Wohnung. Aber diese Wohnung ist nach hinten aufgeschnitten, und wir haben immer noch den Durchblick auf die Stadt, über die dann während der Tempesta Regenmassen und Blitze hereinbrechen. Es ist eine neue, gekühlte, entoperte Phantastik, es ist ein Theater, das wieder der Spiegel unserer Welt ist und nicht eine historische Konservierungsanstalt.

In diesem Rahmen agieren die Figuren mit grotesk zugespitzten Bewegungen. Tänzerische Stilisierung, Akrobatik mischt sich ein. Auch hier geht nichts gegen die Musik. Aus ihr wächst das szenische Spiel hervor. Zweig stellt sie ganz auf Genauigkeit, Grazie und Leichtigkeit. Die gewiß durchschnittlichen Sänger – am besten G o l l a n d in der Titelrolle – sind auf präzise Ensemblekunst gedrillt.

Eine kleine Einschränkung ist zu machen. In manchen Übertriebenheiten, in manchen Späßen hat sich die alte Mimentradition noch festgefressen. Gewiß ist alles viel feiner und sauberer durchgearbeitet, aber ein kleiner Rest von Provinzialität bleibt haften. Rabenalt und Reinking werden das selbst erkennen. Sie werden an ihrer ersten Berliner Arbeit lernen.

2.

Aber werden sie je wieder an einer Berliner Oper beschäftigt? Werden sie zeigen können, ob sie von diesem Barbier aus weitergekommen sind? Ich glaube es nicht. Denn schon diese Aufführung kam nur mit knapper Not zustande. Wenige Tage vor der Premiere hatte Generalintendant T i e t j e n Einspruch erhoben. Zweimal war die Vorstellung verschoben worden. Schließlich einigte man sich. Niemand wird dem Generalintendanten das Recht abstreiten, eine Aufführung zu untersagen. Aber niemand wird verstehen, warum Tietjen gerade diese Inszenierung untersagen wollte, die in keiner Weise aus der Richtung der Krolloper herausfiel, die sogar mehr Bühnensinn verriet als die meisten früheren Krollpremieren. Was will Tietjen erreichen? Will er die künstlerische Richtung ersticken, durch die Kroll seine Bedeutung im deutschen Kunstleben erlangte, will er endgültig eine Volksbühnenoper machen, die noch schlechtere Aufführungen der „gangbaren“ Werke bietet, als man sie in den anderen Berliner Häusern hören kann? Handelt er vielleicht aus Rücksicht auf eine kulturpolitische Situation, die leider sehr bald im deutschen Reich eintreten kann? Vielleicht will er wirklich Kroll durch eine Kursänderung retten? Aber ein nivelliertes Kroll hätte keine Existenzberechtigung mehr. Der „Barbier“ war ein großer Publikumserfolg. Alle eindeutigen, alle umkämpften Krollpremieren wurden Publikumserfolge. Alle verschwommenen Aufführungen waren Durchfälle. Das sollte Herrn Tietjen zu denken geben.

Vor einem Jahr wäre es selbstverständlich gewesen, daß Kroll den Barbier in einer modernisierten Fassung gibt. Heute sucht man sie zu verbieten. Man hört, daß die Volksbühne jetzt auch „Neues vom Tage“ ablehnt. Das heißt praktisch: die Oper kann

nicht mehr in einem Hause gegeben werden, das ausschließlich auf die Abonnentenorganisationen angewiesen ist. Man braucht die Schwierigkeiten eines Unternehmens wie der Volksbühne keineswegs zu übersehen. Es mag auch sein, daß ihre Hörer noch nicht geweckt sind für die moderne Kunst. (Werden diese muffigen Kleinbürger je geweckt werden können?) Aber vor einem Jahr hätte die Volksbühne wenigstens nach außen hin noch „Neues vom Tage" geschützt. Heute hat sie unter dem Druck ihrer Mitglieder jede künstlerische Initiative verloren. Nicht einmal die Sonderabteilungen rühren sich. Man könnte entgegnen: die Ideologie dieser Oper liegt der Volksbühne fern. Mondäne Ehescheidungssorgen bedrücken nur den Kurfürstendamm. Zugegeben. Aber spielt die Volksbühne vielleicht „Mahagonny"? Sie denkt nicht daran. Sie will ihre Ruhe.

3.

In der Städtischen Oper war vor einigen Wochen eine Oper von Ludwig Roselius zu hören, „Doge und Dogaressa". Ein epigonales Machwerk von unvorstellbarem Dilletantismus. Eine Haupt- und Staatsaktion um Dogenehre und Frauenlust. Kein Mensch wird aus der Handlung klug, aus diesen ungestalteten, flüchtigen Szenen, aus diesem Wortschwall, aus diesen Phrasen. Die Musik – letzter Aufguß von Wagner und Strauß, ein musikdramatischer Brei ohne Gestalt, ohne Erfindung, ein leitmotivisches Geschwimme ohne Substanz. Eine Aufführung von sehenswürdiger Rückständigkeit. (Nur zwei neue Damen fielen auf: Elisabeth Friedrich und Rosalind von Schirach.)

Hat Generalintendant Tietjen diese Vorstellung gesehen? Wahrscheinlich. Er muß sich doch davon überzeugen, was an seinen Instituten getrieben wird. Warum hat er dagegen nicht protestiert? Es gibt eine Grenze nach unten, die nicht überschritten werden darf. „Doge und Dogaressa" liegt weit unter dieser Grenze. Hat der Generalintendant dieses Werk gekannt – wie konnte er die Aufführung gestatten? Hat er es nicht gekannt – wie konnte er es annehmen? Oder waren andere Gründe ausschlaggebend? Tant pis!

Um dieselbe Zeit schreibt Intendant Singer in den Blättern der Städtischen Oper einen Artikel „Wohin steuern wir?" Darin steht zu lesen, daß der Schwur auf die Atonalität gar leise geworden ist, daß wir auch wieder dem Musiker zuhören, der saubere C-Dur-Dreiklänge nicht für einen Beweis mangelhaften Talents hält, und daß heute selbst ein handwerklich festes, in der Schule des Kontrapunkts gereiftes Werk eines Jüngeren wieder auf ehrliche Beachtung zählen kann. Der Vorwurf der Reaktion sei jedenfalls stiller geworden.

Der Vorwurf ist nicht stiller geworden. Aber viele, die gestern mit dem Neuen liefen, weil es Konjunktur war, haben sich heute der Reaktion in die Arme geworfen, weil die Reaktion augenblicklich herrscht. „X-mal Rembrandt" und „Armer Columbus", Zador und Dressel, das sind Herrn Singers Kronzeugen der C-dur-Sauberkeit und des festen Handwerks. Er versichert uns, daß „Können sich jetzt in jeder freien und gebundenen Form äußern darf". Und was führt er auf? „Doge und Dogaressa". Wohin steuern wir? In eine neue Verwirrung der Begriffe, die geklärt schienen, in eine neue Verschwommenheit, die sich als „Gesundung" aufspielt, in eine grauenhafte Reaktion, die jedes Gefühl für Qualität und Reinlichkeit abwürgt.

MELOSBERICHTE

Revolutionäre Musik

Die Ifa (Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur) veranstaltete ein Konzert revolutionärer Musik, auf dem Chöre von Hanns Eisler und Kurt Weill und Kampflieder von Eisler gesungen wurden. Auf einem Konzert der I. G. N. M. hatte man bereits Gelegenheit, einige Chöre Eislers zu hören, – in einer Aufführung allerdings, die keinen Anspruch auf letzte Gültigkeit und Verbindlichkeit machen konnte, da sie ja vor einem Publikum mit vorwiegend ästhetischer und fachlicher Grundhaltung am entscheidenden Punkte ins Leere treffen mußte. Die Chöre leiten ihre Stoßkraft ab aus dem Gebiet der Politik und des Klassenkampfes ohne literarische Bemäntelung. Erst das Musizieren vor Arbeitern (in Friedrichshain) kann sich als die „authentische" Aufführung behaupten.

Verschiedene gemischte und gleichstimmige Chorwerke aus Eislers op. 13 und 17 wurden uraufgeführt. Der „Vorspruch", das Chorreferat, zeigte, was den Arbeitersänger von der Liedertafel des 19. Jahrhunderts trennt. Ein Sprecher wechselt mit dem Chor ab, der Stimmungs- und Naturbetrachtungschöre parodiert. Die Schlußfolgerung: Auch unser Singen muß ein Kämpfen sein, lag auch der Ansprache Karl Rankls zugrunde. Der Leiter des Schubertchores betonte nachdrücklich, anstelle eines Referats von Eisler, die kämpferische Forderung auch in Sachen der Kunst. Aus den einzelnen Titeln (Lied des Arbeitslosen, Bauernrevolution, Streikbrecher) ersieht man die gleiche inhaltliche Linie. Der musikalische Stil hebt sich gegen die überlieferte Außenstimmenschreiberei vollständig ab. Die Schule Schönbergs hat hier deutlich sichtbare Spuren hinterlassen. Die Art der Motivverarbeitung läßt sich geradewegs aus dem Formungsprinzip der Zwölftonreihen ableiten, – allerdings in ein System übertragen, das weder funktionell gebunden noch tonalitätslos ist. Der gelockerten Polyphonie ist eine Bevorzugung der leeren Quint- und Quartkadenzen eigentümlich. In der Satzordnung nähert sie sich dem Madrigal des 17. Jahrhunderts. Die „Bauernrevolution" baut sich auf die Liedmelodie: „Wir sind des Geyers schwarze Haufen" auf, ebenso einprägsam wirkt der Agitationschor „Auf den Straßen zu singen" durch seine marschmäßige Melodie.

Die Frage, wie weit der Kunstsatz der Chöre ihren Plakattexten entspricht, wurde bei den folgenden Kampfliedern Eislers problematisch. Die Texte beziehen sich auf Tagesereignisse, die Musik erschöpft sich in den umgänglichen melodischen und harmonischen Wendungen und Formeln. Das restlose Untergehen im Typus entspricht so der gesichtslosen Demokratisierung heute. Diese Anonymität reißt keine Kluft auf zwischen der Absicht und den formalen Mitteln, weil sich eine „kunstmäßige" Kritik selbst verbietet. Die Musik wirkt hier nicht durch sich selbst, sondern sie verschwindet hinter der Tendenz und der Schlagkraft des Textes, obwohl sie dem Text erst den letzten Schwung gibt. Hier entscheidet die „Richtigkeit" der Musik, nicht ihre „Güte und Schönheit". Von diesem Standpunkt aus scheint die Richtigkeit der Eislerschen Chöre zweifelhaft. Der Männerchor Weills aus dem „Berliner Requiem" entscheidet sich blank für die Richtigkeit –, aber damit ist die Frage, was denn den Stoff der Arbeiterchöre abgeben soll, noch nicht gelöst. Die Stoffe werden durch das Dasein der Arbeiter bedingt und begrenzt, alles was davon gewaltsam absieht, muß notwendigerweise verlogen sein. Die Frage nach der Seinsbedingtheit auch der musikalischen Mittel müßte grundlegend geklärt werden.

Der Schubertchor unter der Leitung Rankls zeigte, wie sich künstlerische und politische Überzeugung zu einer unerhörten Leistung vereinigen können. Ernst Busch sang die Kampflieder zum Klavier mit seiner bekannten Überlegenheit. Der Erfolg verstand sich von selbst.

Manfred Bukofzer (Berlin)

Riviera-Ballett von Milhaud Das Ballett *„Le train bleu"* – das im vergangenen Monat in Hannover zur deutschen Uraufführung gelangte – ist, wie so manches Werk *Darius Milhauds*, aus der Zusammenarbeit mit *Jean Cocteau* entstanden. Von ihm stammt das Szenarium und damit die originelle Idee dieser 1924 geschaffenen *„Operette dansée"*. Mit den Mitteln des Tanzes wird Operette und Operettenschablone parodiert; die vier Solotänzer repräsentieren die obligaten Liebespaare, das Ensemble der Tänzer den Chor. Der Titel, Bezeichnung des Expreß-Zuges Paris-Riviera und in Frankreich Inbegriff des mondänen Lebens der oberen Zehntausend, deutet auf die Handlung: Flirt und Spiel im eleganten Strandbad. Milhaud wählt die Strophenform der Operette, unterscheidet in den zehn geschlossenen Nummern Couplet und Refrain. Die Musik, fröhlich und unbeschwert, in ihrer Melodik angenähert dem französischen Chanson, ist beinahe volkstümlich zu nennen; doch Milhaud hat es sich hier allzu leicht gemacht, oft vermißt man Sorgfalt der Durcharbeitung und Feinheit der Instrumentation. Aber seine Musik ist echte Tanzmusik, in ihren lockeren Rhythmen, ihrer einfachen Struktur vorzüglich geeignet für die Umsetzung in tänzerische Bewegung.

Die Inszenierung der einfallsreichen Ballettmeisterin *Yvonne Georgi* verband witzige Parodie der Operette mit sportlich-akrobatischen Elementen. Alles Tänzerische verriet die Freude am Spiel, war heiter und unterhaltsam wie das kleine Werk. Kapellmeister *Richard Krauß* und die Musiker des leider nicht allzu hochstehenden Orchesters waren mit wechselndem Gelingen um eine gute Wiedergabe der Partitur bemüht; offenbar herrscht auch in Hannover wie an so manchen Bühnen die Unsitte, die Zahl der bewilligten Proben nicht nach künstlerischen Erfordernissen, sondern nach der Rangstellung des Dirigenten zu bemessen. Der große Erfolg der überaus stark besuchten Premiere galt wohl vor allem dem Tänzerpaar Yvonne Georgi-Harald Kreutzberg und ihrer gut disziplinierten Tanzgruppe.

Arno Huth (Berlin)

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen.

NEUE MUSIK

Instrumentalmusik

Hans Gál, II. Streichquartett (a moll) op. 35. *Schott, Mainz*

Krsto Odak, II. Streichquartett op. 7. *Schott, Mainz*

Conrad Beck, Konzert für Streichquartett u. Orchester.
— Sonatina für Orgel.
— Drei Herbstgesänge nach Texten von R. M. Rilke für Gesang und Klavier: Herr es ist Zeit – Ich sehe seit einiger Zeit – Die Blätter fallen. *Schott, Mainz*

Wolfgang Fortner, Quartett für 2 Violinen, Viola [illegible]oloncello.
— Suite für Orchester nach Musik des Jan Pieters Sweelinck. *Schott, Mainz*

Nikolai Lopatnikoff, Klavierkonzert, op. 15.
— Fünf Kontraste, op. 16, für Klavier zu 2 Händen
— I. Sinfonie, op. 12, für großes Orchester. *Schott, Mainz*

Bernhard Sekles. I. Symphonie für Orchester, op. 37. *Schott, Mainz*

Carl Rorich, Kleines Trio C dur, im kontrapunktischen Stile für Flöte, Klarinette und Fagott. *W. Zimmermann, Leipzig*

F. K. Grimm, Suite, op. 27 Nr. 1, Cello u. Klavier. *Schott, Mainz*

Sigfrid Walther Müller, Präludium und Fuge, Orgel, op. 26 Nr. 1 a moll, Nr. 2 G dur. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

E. Schulhoff, Hot-Sonate, Altsaxaphon und Klavier. *Schott, Mainz*

Fritz Meyerhoff, Jazz, Klavier; (Kaschemme — Hungarian Rag — Jazz-Etüde) *W. Zimmermann, Leipzig*

August Halm, Leichte Klaviermusik, 1. Heft, kurze leichte Stücke für kleine Hände. *Bärenreiter, Kassel*

Sigfrid W. Müller, Fünfzehn kleine Klavierstücke, op. 29, für Klavier. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

B. Sekles, Der Musik-Baukasten, für den ersten Klavierunterricht; zehn deutsche Volkslieder (im Umfang von 5 Tönen) für Klavier zu 2 Händen in je 8 verschiedenen Ausführungsmöglichkeiten. *Schott, Mainz*

Vokalmusik

Arnold Schönberg, Sechs Stücke für Männerchor op. 35. *Bote & Bock, Berlin*

Karl Marx, Die unendliche Woge, kleine Kammerkantate für Tenor, Klarinette (oder Bratsche) und Cello, op. 14 (Text von Klabund). *Bote & Bock, Berlin*

Ludwig Weber, „Fröhlich soll mein Herze springen" für gemischten Chor. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Karl Gerstberger, Motette nach Worten des Matthias Claudius für gemischten Chor, op. 18.
— Fünf Schelmenlieder aus „Des Knaben Wunderhorn" als Madrigale für vierstimmigen Männerchor, op. 17.
— Fünf Mädchenlieder aus „Des Knaben Wunderhorn" als Madrigale für dreistimmigen Frauenchor, op. 16. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Hermann Wunsch, Messe, op. 36 für Männerchor, Soli und Orchester. *Hug & Co., Leipzig-Zürich*

Hermann Erpf, Cäcilien-Kantate für Soli, Chor und Orchester. *Schmemann, Essen*

Conrad Beck, Requiem (1930) für vierstimmigen gemischten Chor a cappella, in: Schott's Chorverlag (aus: Das neue Chorbuch). *Schott, Mainz*

Paul Graener, Drei Nocturnes für vierstimmigen Männerchor a cappella: 1. Klinge lieblich und sacht, 2. Die stille Stadt (Dehmel), 3. Närrische Träume (Falke) in: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Ludwig Weber, Zwei Chöre für Männerstimmen oder Frauenstimmen oder für Männer- und Frauenstimmen zusammen a cappella oder mit Instrumenten: 1. Lied des Glaubens (Thieme), 2. Sturmlied (Thieme) in: Schott's Chorverlag (aus: Das neue Chorbuch). *Schott, Mainz*

Bruno Stürmer, Zwei Männerchöre, op. 44: 1. Die stille Stadt (Dehmel), 2. In einer großen Stadt (Liliencron) in: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Hans Lang, Vier Weihnachtslieder, nach Gedichten von Franz Peter Kürten, für 3-stimmigen Frauen- oder Männer- oder gemischten Chor, op. 19: 1. Zweig von Bethlehem, 2. Maria Königin, 3. Weihnachtslicht, 4. Fünf Rosen, in: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Ernst Pepping, Sprüche und Lieder für gem. Chor: 1. Gleichgewinn (Goethe), 2. O Herr, gib jedem seinen eigenen Tod (Rilke), 3. Magst du zu dem alten halten (Eichendorff), 4. Es geht wohl anders als du meinst (Eichendorff), 5. Kommt Zeit, kommt Rat (Goethe), 6. Wenn was irgend ist geschehen (Goethe), in: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*
— Lose Blätter der Musikantengilde (Ave maris stella, Nobis est natus hodie, Veni creator spiritus, Rex Christe factor amnium, O lux beata trinitas) *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Herbert Brust, Nehrungsbilder, zwei Gesänge für eine Altstimme und Klavier, op. 17. *Alert & Co., Berlin*

Leo Michelsen, Neue Gesänge chinesischer Lyrik nach Dichtungen von H. Bethge, für Solostimme und Klavier. *Alsbach & Co., Amsterdam*

Ausland

William Walton, Concerto for Viola and orchestra. *Oxford University Press*

C. R. Yuille-Smith, Saltarello, op. 2 No. 2 für Cello und Klavier.
— Serenade für Cello und Klavier, op. 2 Nr. 1. *Oxford University Press*

New Music, A quarterly Publishing modern compositions, Herausgeber: Henry Cowell. The New Music Sciety of California, Publisher, 1950 Jones Street, San Francisco, California.
1. Walligford Riegger, Suilte für Flöte allein,
2. Colin Mc. Phee, Kinesis, Invention.

Vycpalek, Sonate in D dur, op. 19, Lob der Geige für Mezzosopran, Violine und Klavier; Duo für Violine und Viola, op. 20; Suite für Viola solo, op. 21. *Schott, Mainz*

A. Gretchaninoff, Sonate für Violoncello und Klavier, op. 113.
— Glasperlen, op. 123, 12 leichte Klavierstücke.
— Les fleurs d'automne, op. 106, Singstimme und Klavier: 1. Herbstblumen, 2. Die drei Quellen, 3. Ich groll dir nicht, 4. Ich liebte dich, 5. Rose und Nachtigall, 6. „Du" und „Sie", 7. Was liegt dir denn am Namen, 8. Ewige Liebe. (Text: A. Puschkin)
— 2 Chansons populaires de la Grande Russie, op. 120 für Gesang und Klavier: 1. Die Glocken von Novgorod; 2. Ob ich gehe, ob ich stehe. *Schott, Mainz*

Joan Manén, Fantasia-Sonata für Gitarre, op. 22 (Ausgabe Segovia in Schotts Gitarre-Archiv) *Schott, Mainz*

ALTE MUSIK

Alfred Einstein, Beispielsammlung zur Musikgeschichte, vierte wesentlich erweiterte Auflage. *Teubner, Leipzig*

Perotinus, Organum Quadruplum „Sederunt Principes" Klavierauszug mit Text und kritische Übertragung. Bearbeitet von Rudolf Ficker. *Universal-Edition, Wien*

Joh. Rosenmüller, Sonate d moll für vier Instrumente und Basso continuo herausgegeben von Ernst Fritz Schmid, in: Musikschätze der Vergangenheit.
— Sonate B dur für vier Instrumente und Basso continuo. Herausgegeben von Ernst Fritz Schmid in: Musikschätze der Vergangenheit. *Vieweg, Berlin-Lichterfelde*

Marco Uccellini, Die Hochzeit der Henne und des Kuckucks, für zwei Instrumente und Continuo. Herausgegeben von Gustav Lenzewski sen. in: Musikschätze der Vergangenheit. *Vieweg, Berlin-Lichterfelde*

G. F. Händel, Suite in F dur für Streichorchester und Cembalo, bearbeitet von Eduard Martin in: Musikschätze der Vergangenheit. *Vieweg, Berlin-Lichterfelde*

G. F. Händel, Aylesforder Stücke, aus den bisher verschollenen 76 „Stücken für Klavier" für den Klavier-Unterricht ausgewählt und herausgegeben von Willy Rehberg. *Schott, Mainz*

Thomas Stolzer, Der 37. Psalm „Erzürne dich nicht" *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Jean Baptiste Lully, Folge kleiner Instrumentalstücke für Streicher und Holzbläser (ad lib.) aus der Oper „Armide et Renaud" (1886) bearbeitet von Hilmar Höckner. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

G. Ph. Telemann, Sonata à 4 für Flöte, 2 Gamben, Cembalo (oder Klavier) herausgegeben von Christian Döbereiner. Weitere Ausgaben: f. Flöte, 2 Violoncelli oder Cembalo (od. Klav.). Für Flöte, Viola, Violoncello und Cembalo (od. Klav.). Für Flöte, Viola da Gamba und Cembalo (od. Klav.) *Schott, Mainz*

Fritz Jöde, Chorbuch: 1. Teil, Totenfeier. 4. Teil: Lob der Musik in: Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 214 und 221. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Peter Cornelius, Ave Maria, Lied für eine Singstimme mit Begleitung von Klavier oder Orgel (Harmonium) oder Streichquartett und Harfe (oder Orgel). Herausgegeben von Max Hasse. *Schott, Mainz*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Wissenschaft

Curt Sachs, Vergleichende Musikwissenschaft in: Musikpädagogische Bibliothek, herausgegeben von Leo Kestenberg. *Quelle & Meyer, Leipzig*

Fritz Volbach, Handbuch der Musikwissenschaft, Band 2: Ästhetik, Akustik, Tonphysiologie und Tonpsychologie. *Aschendorff, Münster*

Hans Mersmann, Die Kammermusik (Fortsetzung des von Hermann Kretzschmar begonnenen „Führers durch den Konzertsaal") II. Band: Beethoven; III. Band: Deutsche Romantik; IV. Band: Europäische Kammermusik des XIX. und XX. Jahrhunderts. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Hans Mersmann, Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung, Buchausgabe im anastatischen Neudruck der im Archiv für Musikwissenschaft erschienenen Einzelabhandlungen. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Jean Philippe Rameau, Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique Paris 1750. In Übersetzung und mit einer Einleitung und Anmerkung herausgegeben von Elisabeth Lesser. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Dénes Bartha, Benedictus Ducis und Appenzeller. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Cornelia Auerbach, Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts. *Bärenreiter, Kassel*

Hans Engel, Musik und Musikleben in Greifswald. *L. Bamberg, Greifswald*

Karl Ziebler, Das Symbol in der Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs. *Bärenreiter, Kassel*

Carl Elis, Neuere Orgeldispositionen. *Bärenreiter, Kassel*

Anneliese Landau, Das einstimmige Kunstlied Conradin Kreutzers und seine Stellung zum zeitgenössischen Lied in Schwaben in: Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Hft. 13 *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929, herausgegeben von Kurt Taut; 36. Jahrgang. *C. F. Peters, Leipzig*

Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, 8. Band, 1930. Der vorliegende Band des Goethe-Jahrbuchs enthält eine Bibliographie der Goethekompositionen Beethovens, eine Studie von Ilse Goslich über Zelter und seine Verleger und einen Aufsatz Johann-Wolfgang Schottländers: Zelters Beziehungen zu den Komponisten seiner Zeit (Reichardt, J. A. P. Schulz, Haydn, Beethoven, Berlioz, Weber, Loewe, Mendelssohn u. a.) *Inselverlag, Leipzig*

Festschrift Johannes Biehle zum 60. Geburtstage, herausgegeben von Erich H. Müller. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Pädagogik

Hermann Grabner, Der lineare Satz. *Ernst Klett, Stuttgart*

Richard Münnich, Jale in: Beiträge zur Schulmusik, herausgegeben von Heinrich Martens und Richard Münnich. *Schauenburg, Lahr*

Heinrich Werlé, Methodik des Musikunterrichts auf der Grundstufe. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Rudolf Steglich, Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus. *Merseburger, Leipzig*

Carl Adolf Martienssen, Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens in: Veröffentlichungen des Kirchenmusikalischen Instituts der Evangelisch Lutherischen Landeskirche in Sachsen am Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig II. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Monographie, Verschiedenes

Gustav Jenner, Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler, Studien u. Erlebnisse, Zweite Auflage. *Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Marburg/Lahn*

Nietzsches Wirkung und Erbe. *Verlag für Buchwerbung Karl Rauch, Berlin*

Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach. *Koehler & Amelung, Leipzig*

Erwin R. Bergh, Opernbetrieb oder Opernensemble? Ein Generations- und Regenerationsproblem.

Rudolf Sonner, Musik und Tanz, vom Kulturtanz zum Jazz in: Wissenschaft und Bildung. *Quelle & Meyer, Leipzig*

Rudolf Bode, Musik und Bewegung. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Film und Funk, sozialistischer Kulturtag in Frankfurt am Main 28.-29. September 1929. *Sozialistischer Kulturbund, Berlin*

Johan Nordling, Quasi una fantasia aus dem Schwedischen übersetzt von Elisabeth Ermel. *C. Bertelsmann, Gütersloh*

Paul Marcuse, Die Gewerbesteuer der freien Berufe in Preußen, Kommentar zur Gewerbesteuerverordnung in der Fassung von 17. April 1930 unter Berücksichtigung der Ausführungsanweisungen mit ausführlicher Einführung, Steuertabellen und Sachregister. *Otto Liebmann, Berlin*

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

OPER UND OPERNSPIELPLAN

Richard Strauß hat soeben die vollständige Neubearbeitung von Mozart's Oper *„Idomeneo“*, die er mit dem Wiener Oberregisseur Dr. Lothar Wallerstein vorgenommen hat, vollendet. Die Uraufführung findet Anfang Februar 1931 in der *Wiener Staatsoper* unter Leitung von Richard Strauß statt.

Die *Dresdner Staatsoper* bringt die Uraufführung einer neuen komischen Oper von *Mark Lothar*, *„Lord Spleen“*. Der Text dieser Geschichte vom lärmscheuen Mann stammt von Hugo Königsgarten.

Hindemiths „Neues vom Tage“ ist in der neuen Fassung für die diesjährige Spielzeit angekündigt in Braunschweig, Mannheim, Hagen, Stettin, Münster und Königsberg.

Rossinis verschollene Buffo-Oper *„Signor Bruschino“* wurde von *Dr. Ludwig Landshoff* kürzlich wieder aufgefunden. Die Oper stammt aus der Zeit des „Tankred“ und „Barbier von Sevilla“. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sah Jacques Offenbach die Partitur im Hause Rossinis und bat, von der Musik entzückt, den Meister um die Erlaubnis, diese für seine „Bouffes parisiennes“ zu benutzen. Zu einem neuen Text von ganz anderem Charakter wurde unter Auslassung der schönsten Gesangspartien die Rossinische Musik verwendet und in dieser Verballhornung ging das Werk unter dem Originaltitel dann in der ganzen Welt, insbesondere auch in Deutschland, vielfach über die Bühnen. Dr. Landshoff hat auf Grund der handschriftlichen Partitur die Originalfassung wieder hergestellt, *Karl Wolfskehl* den Text übersetzt und dichterisch neu gestaltet. Die Oper wird demnächst im Verlag *B. Schott's Söhne* in Mainz erscheinen.

Die Uraufführung von Hugo Herrmanns Oper *„Vasantasena“* wurde vom *Wiesbadener Staatstheater*, das Herrmann den Auftrag zur Komposition des Werkes erteilt hatte, für den 30. Oktober unter Leitung von Generalmusikdirektor Boehlke, inszeniert vom Intendanten Paul Bekker, angesetzt. – Herrmann hat soeben ein neues Werk für Männerchor und Kammerorchester (oder Klavier) vollendet, das den Titel *„Chorburlesken im Zoo“* trägt und auf Texte von *Ringelnatz* geschrieben ist. Die Uraufführung des Werkes findet im November in Mannheim statt.

Nikolai Lopatnikoff arbeitet an einer abendfüllenden Oper *„Danton“* nach Büchners Drama „Dantons Tod“. Die Oper soll bei *Schott* in Mainz erscheinen.

Intendant *Maisch* hat die Oper *„Der gewaltige Hahnrei“* von *Berthold Goldschmidt* (Text nach Crommelynck) zur alleinigen Uraufführung am *Nationaltheater Mannheim* für die Spielzeit 1930/31 erworben. An Erstaufführungen sind vorgesehen: Mozart-Strauß, Marschner-Pfitzner, Puccini, Busoni, Strawinsky, Berg, Hindemith, Krenek, Janacek, Idomeneo, Vampyr, Gianni Schicchi, Turandot, Oedipus rex, Wozzeck, Neues vom Tage, Das Leben des Orest, Aus einem Totenhause.

Das *Opernhaus Königsberg* veranstaltet neuerdings geschlossene *Vorstellungen für die Arbeitslosen* der Stadt, zu denen diese durch Vermittlung des Arbeitsamtes unentgeltlichen Zutritt haben. Intendanz und Personal des Königsberger Opernhauses haben sich bei Übernahme der Subvention bereit erklärt, aus sozialen und kulturellen Gründen die Arbeitslosenvorstellungen völlig kostenlos zuveranstalten. Das Interesse für diese Aufführungen ist außerordentlich groß.

Das *Stadttheater Breslau* wird in der kommenden Spielzeit Giordanos *„Madame sans gêne“* zur ersten Aufführung in Deutschland bringen. Weiter sind zur Aufführung vorgesehen: Alban Berg: *„Wozzeck“*; Hindemith: *„Neues vom Tage“*; Puccini: *„Schwester Angelika“* und *„Mantel“*, sowie Siegfried Wagners *„An allem ist Hütchen schuld“*. Auch die Operette wird im kommenden Spieljahr im Stadttheater Breslau gepflegt werden. Anläßlich des 50. Todestages von *Jacques Offenbach* gelangte eine Tanzpantomime von Valeria Kratina *„Offenbachiade“* zu der Offenbach Ballett-Suite von *Rudolf Senger* zur Uraufführung.

Monteverdis Oper *„Orfeo“* in der Bearbeitung von *Carl Orff*, die bereits in Mannheim und München zur Aufführung gelangte, ist vom Verlag B. Schott's Söhne in Mainz übernommen worden. In Wien bereitet Professor Heger mit dem Konzertverein eine konzertmäßige Aufführung des berühmten Werkes vor.

Das Stadttheater in *Lübeck* führt in dieser Spielzeit Hindemiths *„Cardillac“*, Reutters *„Verlorenen Sohn“* und *„Saul“*, die *„Geschichte vom Soldaten“* und Kreneks *„Leben des Orest“* zum ersten Mal auf.

Das Stadttheater *Bielefeld* plant in der kommenden Spielzeit folgende Erstaufführungen: *Weill:* Der Zar läßt sich photographieren, *Krenek:* Schwergewicht, *Kaun:* Der Fremde, *Puccini:* Die Schwalbe, *Verdi:* Simone Bocconegra.

WO WIRD NEUE MUSIK GESPIELT?

In *München* wurde soeben eine *Woche Neuer Musik* beendet, bei der eine Reihe neuer Werke zur Uraufführung gelangte. Wir werden auf die Veranstaltungen im nächsten Heft zurückkommen. Die *„Vereinigung für zeitgenössische Musik“* in München plant sechs Kammermusikabende, zwei Orchesterkonzerte mit Uraufführungen von Butting, Karl Marx, Hindemith (zweites Klavierkonzert) und Tscherepnin. Im *Mai* nächsten Jahres soll eine weitere Woche Neuer Musik stattfinden. Allein vier große Werke gelangen zur ersten Aufführung in Deutschland: *Milhauds* „Leiden des Orest“, *Alois Habas* Vierteltonoper *„Die Mütter“*, „Komödie des Todes“ von *Malipiero* und „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ von

Egk. Ferner sind „Oedipus Rex" von *Strawinsky*, „Rappresentationedi anima e di corpo" von *Cavallieri, Honeggers* „Antigone" *Brecht-Weills* „Mahagonny" und fünf neue Chorwerke vorgesehen. – Berlin stagniert, München schwingt sich wieder empor. Der alte liberale Geist der bayerischen Hauptstadt setzt sich in einem Augenblick durch, wo eine furchtbare Welle der Reaktion über Deutschland hereinbricht. München — heute ein Vorposten moderner Musik.

Walter Beck bringt in den städtischen Konzerten der Stadt *Magdeburg* u. a. folgende moderne Werke: *Dobrowen:* Klavierkonzert, *Hindemith:* Orgelkonzert, *Janacek:* Jugend, Kinderreime, *Milhaud:* Actualités, *Ravel:* Bolero, *Rud. Schmidt:* Klavierkonzert, *Strawinsky:* Kuß der Fee, Pastorale, Scherzlieder. Ferner gelangt Pfitzners „Dunkles Reich" und die „Achte" von Mahler zur Aufführung.

Die *Gesellschaft für Neue Musik* in *Köln* kündigt für diese Spielzeit ein vorbildliches Programm Neuer Musik an — drei Orchesterkonzerte unter Steinberg, Jalowetz und Szenkar mit Werken von Hindemith, Strawinsky, (Noces) Schönberg, Toch, Erdmann (Uraufführung) Webern, Jarnach (Uraufführung), drei Kammermusikabende (Wiener Streichquartett, Paul Baumgartner), ein Konzert von Holles Madrigalvereinigung mit modernen Chören und Aufführungen des „Lehrstücks" von Hindemith, des „Ja-Sagers" von Weill und des Lindberghfluges in der ersten Baden-Badener Fassung.

Die *Hamburger Ortsgruppe* der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* veranstaltet diesen Winter sechs Konzerte, u. a. einen Abend des Havemannquartetts, ein Orgelkonzert von Ramin mit neuen Werken, einen Klavierabend von Else C. Kraus mit Schönbergs gesamtem Klavierwerk mit neuen Werken von Hamburger Komponisten.

Die *Internationale Gesellschaft* für *Erneuerung der katholischen Kirchenmusik* veranstaltet vom 22. bis 26. Oktober ein Musikfest in *Frankfurt a. M.,* bei dem eine große Anzahl neuer Kirchenwerke aus allen Ländern aufgeführt werden. Vorsitzender des Musikausschußes ist *Joseph Haas.*

Die Volksmusikschule der Musikantengilde wird am 20. und 21. Oktober in Verbindung mit den Bezirksämtern Charlottenburg bezw. Friedrichshain das *Lehrstück* von *Brecht-Hindemith* in *Berlin* zur Erstaufführung bringen. Die Gesamtleitung liegt in Händen von Generalmusikdirektor *Dr. Herm. Scherchen.*

Die Uraufführung der *„Sweelinck-Suite"* von *Wolfgang Fortner* fand in Elberfeld unter Generalmusikdirektor von Hoesslin statt.

Die auf dem Musikfest in Königsberg mit großem Erfolg uraufgeführte *„I. Symphonie"* von *Nikolai Lopatnikoff* gelangt erstmalig demnächst in Berlin unter Bruno Walter, ferner in Dresden unter Fritz Busch und in mehreren anderen Konzertstädten zur Aufführung. Das *„II. Klavierkonzert"* von Lopatnikoff wird am 15./16. Oktober von Generalmusikdirektor *Hans Weisbach* in Düsseldorf mit Walter Frey als Solist aus der Taufe gehoben.

Die I. Sinfonie von *Bernhard Sekles* wird von *Bruno Walter* im Gewandhauskonzert in Leipzig am 6. November uraufgeführt.

Die *Speyerer Domfestmesse* von *Joseph Haas,* die gelegentlich der Neunhundertjahrfeier in Speyer erstmalig aufgeführt wurde, wird auf dem Internationalen Musikfest für katholische Kirchenmusik in Frankfurt/M. am 26. Oktober von über viertausend Sängern gesungen werden. Weitere Aufführungen bei größeren Veranstaltungen sind zunächst auf der 3. Woche „Neue Musik" in München, ferner in Breslau, Duisburg, Münster und Aachen.

Kapellmeister Max Sinzheimer, Mannheim bringt im Winter 1930/31 folgende Aufführungen neuer Musik: *Liederkranz Mannheim:* Honegger „König David", Grabner, Uraufführung eines neuen Werkes, *Stamitzgemeinde Mannheim:* Aufführungen neuer Werke für Laienorchester. *Mannheimer Kammerchor:* Hindemith op. 36, Hugo Herrmann, Choretüden, aus dem „Neuen Chorbuch" (Schott), Strawinsky „Les Noces" (Wiederholung), *Rundfunk:* Neue Cembalomusik (Orff, Cembalokonzert, u. a.)

„Zwei Etüden für Orchester" betitelt sich ein neues Werk von *Wladimir Vogel,* das nach der erfolgreichen Uraufführung unter Hermann Scherchen vom Verlag Bote & Bock, Berlin, erworben wurde und demnächst erscheint.

PERSONALNACHRICHTEN

Prof. Dr. h. c. Wilhelm Klatte starb unerwartet im 61. Lebensjahre in *Berlin.* Klatte kam von der praktischen Musikausübung zur Kritik, die er einunddreißig Jahre lang am „Berliner Lokalanzeiger" mit großer Fachkenntnis, Umsicht und vornehmer Berufsauffassung ausübte. Er war einer der wenigen direkten Schüler von Richard Strauß, dessen künstlerische Ideen für seine musikalische Einstellung richtunggebend wurden. Neben Strauß spielte Klatte eine führeude Rolle im Allgemeinen deutschen Musikverein nud in der Genossenschaft deutscher Tonsetzer. Seine kluge und konziliante Art sicherte ihm großen Einfluß. Länger als ein Vierteljahrhundert war Klatte Kompositionslehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin tätig. Nach dem Krieg erhielt er einen Lehrauftrag an die Berliner staatl. Hochschule. In diesem Jahre wurde dem Sechzigjährigen noch eine besondere Ehre zuteil: die Universität in Königsberg ernannte Klatte wegen seiner Verdienste um die protestantische Kirchenmusik zum Ehrendoktor.

Friedrich Ludwig, der Göttinger Ordinarius für Musikwissenschaft und derzeitige Rektor der Universität, ist im Alter von 58 Jahren *gestorben.* Sein Tod bedeutet einen schweren Verlust für die deutsche Musikwissenschaft. Friedrich Ludwig war einer der hervorragendsten Kenner der mittelalterlichen Musik. Seinen

Forschungen verdanken wir unsere Kenntnisse von der Ars antiqua und insbesondere von der mehrstimmigen Musik des 14. Jahrhunderts. Ludwig leitete auch die Neuausgabe der Werke von Guilleaume Machaud.

Dr. Alfred Morgenroth, Dozent an der städtischen Musikhochschule Mainz, wurde als Nachfolger des unlängst verstorbenen Professor Oskar Brückner zum Dirigenten des „Mainzer Orchester-Vereins" gewählt.

Joseph Szigeti wurde mit dem Ritterkreuz der französischen Ehrenlegion ausgezeichnet.

Else C. Kraus wird in Berlin, Hamburg, Basel, Frankfurt a. M., Darmstadt und einigen anderen Städten das gesamte *Klavierwerk Arnold Schönbergs* erstmalig zu Gehör bringen.

PREISAUSSCHREIBEN UND TAGUNGEN

Nachdem der *Sozialistische Kulturbund* mit seinem ersten Preisausschreiben zur Erlangung von Arbeitermusikwerken bei allen in Betracht kommenden Kreisen regen Widerhall gefunden hatte, erläßt er jetzt ein *neues Preisausschreiben*, das der Erlangung von einfachen, leicht verständlichen mitreißenden Gesängen dienen soll, die bei Umzügen, Versammlungen, Festen und Feiern von den Massen gesungen werden können. Der Preis für das beste Lied beträgt 500 M. Als weitere Preise werden ausgesetzt: 2. Preis 300 M., 3. Preis 200 M. *Letzter Termin* für die Einreichung der Arbeiten ist der 1. Januar 1931. Die Prüfung der Manuskripte erfolgt durch einen vom Sozialistischen Kulturbund bestimmten Prüfungsausschuß. Die öffentliche Erstaufführung der preisgekrönten Arbeiten soll sobald wie möglich nach der Veröffentlichung des Ergebnisses stattfinden. Außerdem sollen sie allen in Betracht kommenden Arbeiterorganisationen empfohlen werden. Die näheren Bedingungen sind durch den Sozialistischen Kulturbund, *Berlin SW 68, Lindenstraße 3*, unentgeltlich zu erhalten.

Die Tagung *„Stimme und Sprache"*, die ursprünglich für die Zeit vom 20.–23. Oktober 1930 geplant war, findet vom *24.–27. November* 1930 in *Berlin* statt. Der Arbeitsplan zerfällt in öffentliche Gesamtsitzungen und Einzelberatungen für die Gruppen: Musikerziehung, Sprecherziehung, Taubstummenbildung, Sprachheilkunde. Anfragen sind zu richten an das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W. 35, Potsdamer Straße 120.

Die *Musikabteilung* des *Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht* gibt für das kommende Winterhalbjahr wieder ein Verzeichnis aller musikpädagogischen Tagungen und Lehrgänge, Singwochen und Freizeiten heraus, die von den verschiedensten privaten und öffentlichen Stellen in ganz Deutschland veranstaltet werden. Es ist gegen Voreinsendung von 15 Pf. in Briefmarken durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstraße 120 zu beziehen.

AUSLAND

Holland:

Der Wiesbadener Generalmusikdirektor *Carl Schuricht* war von der Maatschappij Zeebad Scheveningen eingeladen einige große Konzerte zu dirigieren.

Im ausverkauften städtischen Theater zu *Amsterdam* fand durch das Ensemble der *Aachener Oper* eine Gastvorstellung von Alban Bergs Oper *„Wozzek"* statt, die von der Wagner-Vereinigung in Zusammenarbeit mit der Amsterdamer Stadtverwaltung veranstaltet wurde. Sowohl vor der Pause wie nach Schluß der Vorstellung wurden alle Mitwirkenden, sowie der anwesende Komponist Alban Berg mit Beifall überschüttet.

Japan:

Armin Knabs Kantate *„Maria Geburt"* für Alt, Frauenchor und Orchester wurde in Kobe in *Japan* von der Takardzuka Symphonie Society durch ausschließlich japanische Kräfte unter Leitung von Josef Laska aufgeführt.

Rußland:

Das Programm der Leningrader Musik-Saison 1930/31 sieht 65 Symphonie-Konzerte vor. Hierzu wurden von der Staatlichen Philharmonie in *Leningrad* eine Reihe der bekannten deutschen Dirigenten für Gastspiele verpflichtet, u. a. Bruno Walter, Otto Klemperer, H. Knappertsbusch, Fritz Striedry, Heinz Unger, Furtwängler und Weißbach.

Schweiz:

Das *Baseler Kammerorchester* (Leitung *Paul Sacher*) kündigt für die neue Spielzeit folgende moderne Werke an: *Beck:* 5. Symphonie, *Strawinsky:* Apollo, Capriccio, Ragtime (unter Mitwirkung des Komponisten), *Müller von Kulm:* Kammerkonzert, *Moser:* Tripelkonzert, *Roussel:* Konzert für kleines Orchester, *Hindemith:* Violinkonzert und Musik für Solobratsche und Kammerorchester, weiter zwei Chorkonzerte (u. a. Dido und Aeneas von Purcell). Im Februar konzertiert der Basler Kammerchor zweimal in *Paris* mit Mozarts „Idomeneo", Carrissimis „Japhta" und Becks „Oedipus".

Hermann Scherchen bringt in den Abonnementskonzerten des Musikkollegiums in *Winterthur* das zweite Klavierkonzert von *Lopatnikoff* und *Debussys* Ballettmusik „Jeux" zur ersten Aufführung.

Auf dem Schweizerischen Tonkünstlerfest 1931 in *Solothurn* wird ein neues Werk für Chor, Soli und Orchester von *Arthur Honegger* durch den Solothurner Cäcilienverein uraufgeführt. Das Werk ist dem Cäcilienverein zur Feier seines hundertjährigen Bestehens gewidmet. Die Dichtung von René Bizet stellt den in seiner Persönlichkeit von allen Seiten bedrohten Menschen von heute dar, der für seine Unabhängigkeit kämpft. Der gleiche Chor wird dieses Werk anläßlich eines „Festival Honegger" am 3. Juni 1931 in *Paris* zur französischen Uraufführung bringen.

Diesem Heft liegen bei:

ein Prospekt mit Pressestimmen über Wolfgang Fortners Werke, erschienen im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

das Programm der Veranstaltungen 1930–1931 der Vereinigung für zeitgenössische Musik E. V., München

das Programm der I. Internationalen Arbeits- und Festwoche für katholische Kirchenmusik Frankfurt/M. (23.–26. Oktober 1930)

Jahrgang II, Heft 4 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte" der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin SO. 36.

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNGEN

Die im Verlage von *Heinrichshofen* in *Magdeburg* vor kurzem erschienenen Orchesterstücke *„Kampf und Sieg"* von *Richard Strauß* und *„Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene"*, op. 34 von *Arnold Schönberg* begegnen stärkstem Interesse. Die konzertmäßige Uraufführung des Richard Strauß-Werkes fand am 7. Oktober durch Generalmusikdirektor *Rosenstock*, Mannheim im Rahmen seines ersten Akademie-Konzertes statt, während Generalmusikdirektor *Klemperer* das Schönberg Opus Anfang November in Berlin konzertmäßig uraufführt. Darüber hinaus fanden Abschlüsse statt, resp. stehen solche in Aussicht für die Sender Frankfurt a. M., Hamburg, Breslau und Berlin für Aufführungen im Konzertsaal Dresden (Neue Musik, Paul Aron), Köln und Hamburg. Im gleichen Verlage erschienen soeben *„Vier kleine Stücke"* für großes Orchester von *Franz Schreker* und *„Tanz der Blumen"*, ein Werk für kleines Orchester von *Max v. Schillings.*

Von der Kritik als ein ganz einzig dastehendes und prachtvolles Werk bezeichnet, das zum ersten Male ein Weltbild der Musik in großer Zusammenfassung gibt, erscheint das neue *„Handbuch der Musikwissenschaft"* unter Mitwirkung namhafter Gelehrter, herausgegeben von *Dr. Ernst Bücken*, Professor an der Universität in Köln: bei der Firma Artibus et literis, Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaften m. b. H. Berlin-Nowawes.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Klavier

(Fortsetzung aus dem August-September-Heft)

Emma Lübbecke-Job: *Hindemith:* Klavierkonzert

Polyxène Mathéy: *Castelnuovo-Tedesco; Gruenberg; Prokofieff; Rathaus*

Walther C. Meiszner: *Debussy:* Préludes, Clair de Lune, Childrens Corner; *Poulenc:* Mouvements perpétuels; *Waterman;* Nocturne, Slavische Rhapsodie; Sonatine

John Montés: *Toch*

Shepherd Munn: *Albeniz; Bartok; Ravel*

Gerda Nette: *Hindemith*

Elly Ney: *Toch:* Klavierkonzert

Franz Osborn: *Debussy:* Préludes; *Hindemith; Strawinsky:* Petrouschka; *H. Tiessen:* Kleine Stücke, op. 37; *Toch*

Ella Pancera: *de Falla:* Spanischer Tanz aus: Ein kurzes Leben; *Goossens:* Kasperle-Theater; *Medtner:* Märchen op 42; *Toch:* Tanz- und Spielstücke

Egon Petri: Busoni

Marie Luise Philipsen: *Bartok:* Suite; *Dobrowen:* Etüde, Mazurken; *Lopatnikoff:* 5 Kontraste; *Scriabine:* Préludes; *Strawinsky:* Serenade; *Wellesz:* 3 Klavierstücke

Giuseppe Piccioli: *Jesinghaus:* Suite op. 14; *Masetti:* Sonatine à 2 voix

Leo Podolsky: *Debussy; de Falla; Medtner:* Sonate op. 5, *Ravel; Scriabine; Szymanowsky*

Karl Hermann Pillney: *Busoni:* Konzerto für Klavier und Orch. (mit Chor): *Fleischer:* Konzert e moll; *Goossens:* Kaleidoskop; *Hindemith:* op. 36; *Janacek:* Konzertino; *Pillney:* Divertimento für Klavier und kleines Orch.; *Poulenc:* Promenades; *Prokofieff:* Konzert C dur; *Schulhoff:* Partita; *Toch:* Burlesken; *Unger:* 3 Improvisationen

Arthur Rubinstein: *Albeniz:* Navarra, El Albaicin; *Debussy:* Préludes; *de Falla:* Tänze aus „Liebeszauber"; *Strawinsky:* Petruschka; *Villa-Lobos:* Kinderstücke

San Roma: *Toch:* Klavierkonzert

Heinz Scholz: *Debussy; Petyrek;* Studien, Grotesken, Kinderstücke; *Ravel; Scrjabin; Wladigeroff*

Herbert Schulze: *Bartók;* Ungarische Bauernlieder, Sonate; *Hindemith:* Suite „1922", Klaviermusik op. 37 Nr. I/II; *Honegger:* Prélude; *Krenek:* Op. 13; *Milhaud:* Trois Rag-Caprices; *Moussorsky:* Bilder einer Ausstellung; *Poulenc:* Spazieren; *Prokofieff;* Toccata op. 11; *Reger:* Präludium und Fuge über ein Thema von Bach; Präludium und Fuge über ein Thema von Telemann; *Schönberg:* Op. 11; *Schostakowitsch:* Sonate op. 12; *Skrjabin:* Sonaten; *Strawinsky:* Sonate, Petruschka, Klavierkonzert mit Bläsern; *Szymanowsky:* III. Sonate; *Wiéner:* Sonatine syncopée

Sophie Selzmann: *Strawinsky; Vogel*

James Simon: *Bartok; Butting; Delius:* Toccata *Turina:* Jeux

Zofja Spatz: *Milhaud:* 3 Rag-Caprices; *Casella:* 11 Pièces enfantines; *Kosa:* 6 Klavierstücke, *Pisk:* Konzertstücke op. 7

Peter Speiser: *Busoni*

Johannes Strauss: *Butting:* Op. 31; *Haas; Hindemith:* Suite „1922"; *Jacobi;* Klavierkonzert op. 37; *Jarnach:* Sonatine; *Petyrek:* Griechische Rhapsodien; *Pisk:* Konzertstücke op. 7; *Radis; Scriabine:* Sonate Fis dur, Etüden; *Schulthess; Sternberg;* Oestliche Visionen; *H. Tiessen:* Op. 31; *Karl Wiener:* Phantasiestudie

Karol Szreter: *de Falla; Granados; Medtner Scriabine*

Ernst Toch: Eigene Werke

Josephine Treml: *G. Enescu:* Suite op. 10; *Scriabine:* Sonate IV

Dolores Cecilia de Vasconcellos: *Ravel; Toch*

Clara Verson: *Bartok; Ravel; Szymanowsky*

Paul Weingarten: *de Falla; Debussy; Korngold; Ravel; Schönberg*

Edith Weiss-Mann (mit Walther Kraft auf 2 Klavieren) *Busoni:* Duettino concertante nach Mozart, Improvisation über Bach's Choral „Wie wohl ist mir"; *Knab:* 2. Sonate; *Kraft:* Präludium und Fuge C dur; *Weismann:* Variationen op. 64

Irina Westermann: *Jarnach:* Romanzero I; *Lopatnikoff:* Toccata; *Poulenc; Schillinger; Strawinsky:* Konzert; *Toch; Vogel:* Etüde, Toccata

Ali Weyl-Nissen: *Berg:* Sonate op. 1; *Debussy:* D'un cahier d'esquisses; *Hauer:* Klavierkonzert op. 55; *Hindemith:* Suite „1922", Klavierkonzert op. 36; *Krenek:* II. Klaviersonate, op. 59; *Maler:* Konzert op 10; *Prokofieff:* Visions fugitives; *Ravel:* Miroirs, Pavane; *Reutter:* Fantasia apokalyptica op. 7; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Klavierstücke op. 23; *Sekles:* Erste Suite op. 34; *Slavenski:* Jugoslavische Suite op. 2; *Toch:* Klavierkonzert op. 38, Sonate op. 47; *Tscherepnin:* Konzert F dur; *Wiéner:* Klavierkonzert Nr. 1, Capriccio; *Windsperger:* Lumen amoris op. 4

Frans Wiemans: *Casella:* Preludio, Minuetto; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *de Falla:* Pantomime und Feuertanz aus „Liebeszauber"; *Debussy:* Préludes

Oskar Woll: *Beck:* Sonatine

Cembalo

Wanda Landowska: *de Falla:* Cembalokonzert; *Poulenc:* Concert champêtre

Julia Menz: *Maler:* Cembalokonzert

Li Stadelmann: *de Falla:* Cembalokonzert; *Maler:* Cembalokonzert

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!

J. & W. CHESTER Ltd., MUSIKVERLAG, LONDON

Alfredo Casella

für Klavier

DEUX CONTRASTES . . . . . M. 2.–
1. Grazioso. 2. Antigrazioso

INEZIE (RIENS) . . . . . . M. 2.–
1. Prelude. 2. Serenata. 3. Berceuse

Bestellungen können durch die Firma

HUG & Co., LEIPZIG, ROSSPLATZ 16

gemacht werden.

Erwin

Schulhoff



Soeben erschienen:

Hot-Sonate (Jazz)

für Alt-Saxophon
(in Es) und Klavier
Ed. Schott Nr. 2117 M. 6.–

Die heute noch geringe Zahl der Kammermusikwerke für oder mit Saxophon wird hier um ein wertvolles Stück bereichert. Der Name Schulhoff bürgt für die ernste, künstlerische Form der Sonate, die in kurzer Zeit, besonders im Rundfunk, mehrfach zur Aufführung kam.

Verlangen Sie das „Verzeichnis zeitgenössischer Musik 1930" kostenlos!

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Der grosse Erfolg

auf dem Musikfest der
I. G. N. M. Pyrmont 1930

Alexander

TANSMAN

Zweites Konzert

für Klavier und Orchester

Tansmans Ruf im Ausland ist seit langem begründet. Der starke Erfolg der deutschen Uraufführung seines II. Klavierkonzerts in Pyrmont führt seinem Schaffen auch in Deutschland neue Freunde zu. Es handelt sich bei diesem Werk um eine dankbare, virtuose Komposition, der noch besonders Tansmans Fähigkeit in der Beherrschung des Klanglichen zugute kommt. — Zahlreiche Aufführungen stehen bevor.

Ausgabe für 2 Klaviere
Ed. Schott Nr. 3090 . M. 6.50

Ansichtsmaterial auf Wunsch

B. Schott's Söhne / Mainz

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten
Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten · Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag · MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

9. Jahrgang / November 1930 / Heft 11

ZUM INHALT

Die heutige Struktur unseres Musiklebens läßt uns immer deutlicher die Einseitigkeit in der Situation der großen Städte erkennen. Um das Gesichtsfeld zu erweitern, versuchen wir hier immer wieder, das Musikleben der mittleren und kleineren Städte einzubeziehen. Das geschieht in diesem Heft nicht in der Form eines kritischen Überblicks, sondern wir haben Mitarbeiter, die in kleineren Städten arbeiten oder wenigstens mit ihren Verhältnissen aus eigener Erfahrung auf das engste vertraut sind, um möglichst objektive Berichte gebeten. Wenn die Ergebnisse und Ausblicke völlig verschieden sind, so bedeutet dies eine Verwirklichung unserer Absicht: die soziologische Seite der Fragestellung nicht auf eine (in Wahrheit nicht vorhandene) Formel zu bringen, sondern sie in ihrer ganzen Vielfältigkeit anzudeuten. Das geschieht, wenn etwa ein junger Pianist von seinen Reisen durch ostpreußische Städte berichtet, wenn ein Lehrer aus einer mitteldeutschen kleineren Stadt von der Bedeutung der Schallplatte erzählt oder wenn in den beiden ersten Aufsätzen dieses Heftes eine pessimistische und eine optimistische Auffassung der gleichen Frage einander gegenüberstehen. Vielleicht kann gerade dieses Prinzip der Betrachtung auch unsere Leser anregen, selbst zu allen hier behandelten Fragen Stellung zu nehmen.

Die Schriftleitung

MUSIK IN DER KLEINSTADT

Eugen Mehler (Fulda)

KLEINSTADT-MUSIKBETRIEB

Erfahrungen aus mehrjährigem, unfreiwilligem Aufenthalt.

Objekt der Betrachtung: eine kleine Stadt zwischen 25-30000 Einwohnern.

In der musikalischen Fachpresse überwiegen naturgemäß Darstellungen und Berichte aus den Musikzentren und der Großstadt. Das Musikleben in Deutschland hat in den letzten Jahrzehnten eine starke Dezentralisation, die Musikpflege auch der mittleren und größeren Städte (vgl. etwa Rhein.-Westfäl. Industriegebiet) eine Anspannung von kultureller Bedeutung erfahren. Wie aber sieht es in der tiefen „Provinz" aus? In der Kleinstadt steht diesen Erscheinungen einerseits ein gewiß nicht zu verkennender Wille zu vorsichtigem Mit- und Vorwärtsschreiten gegenüber, zum anderen eine viel stärkere geistige Langsamkeit und Verschlafenheit.

Die kleinstädtischen Kunstzustände sind ganz besonderer Art. Der Wille zur Tat kommt über theoretisches Plänemachen nicht hinaus. Moderne Musik wird, wenn überhaupt, nur in homöopathischen Dosen verabreicht. Bei Publikum und Kritik begegnet sie barem Mißverständis und übelwollender Ablehnung. In bestimmtem Turnus kehren mittelmäßige Aufführungen „klassischer" Werke wieder: Messias, Elias, Schöpfung, Jahreszeiten. Dabei fehlt es durchaus nicht an Persönlichkeiten, die, aus größeren Verhältnissen kommend, den kleinstädtischen Kunsthorizont erweitern, dem leergelaufenen Getriebe neue Antriebe geben könnten. Aber jeder Versuch, gegen den bestehenden Zustand anzugehen, wird als ruchlos-herostratische Verletzung geheiligter Traditionen betrachtet und in seltener Einmütigkeit von der vereinigten Mittelmäßigkeit bekämpft. Künstlerisch in sich gefestigte Persönlichkeiten, die sich auf keine Konzessionen einlassen, sind mißliebig. Aufstrebende Talente werden erbarmungslos an die Wand gedrückt und wirtschaftlich erledigt.

Man will keine Änderung! Die Gründe liegen einmal darin, daß die maßgebenden Leute (Vereinsvorstände etc.) ihre von den Urvätern ererbten „Rechte" nicht aufgeben: Atavismus und geistige Arterienverkalkung ist die Folgeerscheinung.

Zum anderen ist gerade in der Kleinstadt ein Heer von dilettantischen Auch-Künstlern, sogenannten Solisten, unqualifizierten Vereinsdirigenten e tutte quanti das Hindernis einer wirklichen und wirksamen Kunstpflege. Das Grundübel des kleinstädtischen Kunstbetriebs aber liegt darin, daß in zu vielen (oft 10–20) Vereinen zu viel überflüssige Musik gemacht wird. Jeder kleine und kleinste Verein ist von der Notwendigkeit seiner Existenz überzeugt. Die Notwendigkeit des Zusammenschlusses der vielen und kleinen kaum lebensfähigen zu einer größeren Einheit, zu einem gemeinsamen Ziele, dämmert nicht. Die Folge ist: Zersplitterung der Kräfte und Versandung in ödester Vereinsmeierei, vor allem der Männerquartette und -chöre. In diesen Vereinsaufführungen hört man immer und ewig dieselben alten und neuen sentimentalen Schmachtfetzen

(Männerchor mit Baritonsolo über „hauchzartem" Pianissimo der Brummstimmen, und andere gefühlvolle Sachen). Ein besonderes Übel sind die städtischen und ländlichen Sängerfeste, Wettstreite mit Wertungssingen von künstlerischer Wertlosigkeit. Proben und Aufführung sind zunächst eine Vereinsangelegenheit, erst in zweiter Linie eine künstlerische. Demgemäß ist auch die Disziplin zunächst eine vereinsmäßige (und zwar eine recht mäßige!) und keine künstlerische. Irgendwelche Versuche eines jugendlich-optimistischen Dirigenten, pünktliches und vollzähliges Erscheinen zu den Proben und konzentrierte Arbeit durchzusetzen, das geistige und künstlerische Niveau des Vereins zu heben, werden als lästig oder langweilig empfunden. Werke, die den geistigen Horizont der Mitglieder übersteigen – und wie leicht ist das der Fall – werden abgelehnt oder unwillig geprobt. (So ereignet es sich beispielsweise, daß das „Schicksalslied" von Brahms ob der „unchristlichen" Dichtung Hölderlins als nicht genehm beanstandet wird!)

Es soll keineswegs geleugnet werden, daß unter günstigen Voraussetzungen – bei einem energischen Dirigenten, oder mit guten Solisten – von gemischten Chören künstlerisch einwandfreie Aufführungen erreicht werden. Nur pflegt „der Verein" jahre- und jahrzehntelang von solchen Lorbeeren zu zehren. Die Lebensfähigkeit der gemischten Chöre leidet überall unter dem Abschwimmen der Männerstimmen, vor allem der Tenöre in die Männerquartette, wo sie verdientermaßen göttliche Ehren erwarten und genießen.

Der Vereinsdirigent. Meist ein an sich gutwilliger und musikalisch befähigter Lehrer. Er ist natürlich eine verkannte Größe, der den Marschallstab des Generalmusikdirektors im Schultornister trägt. Er fühlt, daß eigentlich er zu Höherem berufen ist und seine Freunde versichern ihm das auch. Gerät ein solcher Mann an einen größeren Chor, so hemmt nichts seinen Tatendrang. Großen Chorwerken ist er weder technisch noch geistig gewachsen, vom Orchester versteht er meist gar nichts. Aber eine dilettantische Laienkritik bestätigt ihm im Wochenblättchen den großen Erfolg, zum künstlerischen Ereignis übersteigert, und schürt damit seine Überhebung.

Die Orchesterfrage. Zuweilen auch in Kleinstädten noch bestehende Städtische (Berufs-) Orchester kämpfen schwer um ihre Existenz. Militär-, Feuerwehr-, Sanitätskolonnen- und andere Blasorchester entfremden ihnen die Sympathie und Unterstützung des Publikums. Ein örtlicher „Orchesterverein" setzt sich meist aus mehr oder minder wackeren Dilettanten und ehemaligen bzw. aktiven Militärmusikern zusammen. In Fragen der Orchesterbesetzung bei symphonischen Werken hilft man sich leicht: die meist fehlende 2. Oboe wird durch eine C-Klarinette, Harfe oder Celesta durch ein Pianino, Orgel durch Harmonium ersetzt. Peinlich, daß Beethoven in der Fünften, Haydn in der Schöpfung ein Contrafagott vorschreibt. In früheren Jahrzehnten bedeuteten die oft wirklich guten Infanteriekapellen einen wichtigen Faktor für die kleinstädtischen Chor- und Orchesterkonzerte. Aber wenn ein Militärkapellmeister eine Beethoven-Symphonie exekutiert?: Gewaltmarsch vom Exerzierplatz in geistige Bezirke. (Die heutigen Militärkapellen haben infolge der Anstellungsverträge nicht mehr die alte innere und künstlerische Disziplin. Mit übermäßigen Honorarforderungen verbinden sie meist eine starke Scheu vor ernsthafter Probenarbeit.)

Gute, ja erstklassige Solisten gehen heute zu jedem nur annehmbaren Honorar in die Kleinstadt. Sie werden jedoch durch die Preisunterbietung ortsansässiger Liebhaber

und Liebhaberinnen um Arbeit und Verdienst gebracht. Es sei hier an die ironisch-grimmige Schilderung dieser gesellschaftlichen Musikmacherei in „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalischen Leiden“ von E. T. A. Hoffmann erinnert. Nichts, aber auch nichts hat sich seitdem geändert.

Kritik. Es gibt kein trüberes Kapitel im öffentlichen Kunstbetrieb als das der Kleinstadtkritik. Solange ein auf irgendeinem Instrumente tüchtiger oder überhaupt musikalisch gebildeter Liebhaber lediglich als Berichterstatter fungiert, wird im allgemeinen wenigstens kein Schaden angerichtet. Bedenklich und für den Berufskünstler unerträglich wird die Frage, sobald unter dem Deckmantel der redaktionellen Anonymität von einem Hochsitz aus zu Gericht gesessen wird. Mit welch unverfrorener Überhebung sich anmaßende Journalisten-Dilettanten kritisch gebärden, ist selbst den Redaktionen eine eingestandene Sorge. Die Mißstände scheinen unausrottbar. Ihre Weisheit holen diese Schädlinge sich entweder aus einem Lexikon oder Musikführer, in der Hauptsache wird aus Hermann Kretzschmars „Führer durch den Konzertsal“ abgeschrieben. Wenige Tage vor einer Aufführung taucht der Kritiker im Lesesaal der örtlichen Bibliothek auf. Mit sicherem Griffe greift er den Kretzschmar. Man wäre versucht, ihm das Auffinden des in Frage kommenden Werkes zu erleichtern durch ein Lesezeichen und freundlichen Willkommengruß. Diese Sorte Kritiker besitzen nicht die primitivsten Fachkenntnisse, sie vermögen kaum einen Klavierauszug, geschweige denn eine Orchester-Partitur zu lesen. Werfen aber mit Ausdrücken um sich wie „Klavierpartitur“ (das klingt fachgebildet), „Tonmalerei“, „Einfühlung in den Geist des Tonwerks“. Auch von „Atonalität“ und „Neutönern“ sprechen sie, mit frommem Schauder. Wenn aber der (ihnen meist befreundete) Vereinsdirigent mit dem linken Zeigefinger Takt für Takt in der Partitur verfolgt, damit er von Chor und Orchester nicht aus dem Takt gebracht wird, oder wenn das heimatliche „Sinfonie-Orchester“ die h-moll von Schubert mit einem Cello spielt, darüber breitet der Kleinstadtkritiker den Schleier milden Verzeihens. Die Redaktionen guter Tagesblätter haben vielleicht den ehrlichsten Willen zur Bekämpfung und Beseitigung all dieser Mißstände, fallen jedoch unter dem Druck äußerer (politischer, geschäftlicher oder gar konfessioneller) Einwirkungen um. Darf wirklich einmal in einer Tageszeitung ein Fachmusiker und Künstler seinem Zorn über die Mißwirtschaft Luft machen, wird der Redaktion bald vor ihrer eigenen Courage bange oder bange gemacht.

Ein nicht minder trübes Kapitel ist der Musikunterricht in der Kleinstadt. Die akademisch bzw. konservatorisch gebildeten freien Musiklehrer und -lehrerinnen, deren soziale Lage katastrophal ist, haben eine unerträgliche Konkurrenz in den beamteten Schulmusiklehrern und, was Preisunterbietung betrifft, in den mit Unterrichts-Erlaubnisschein (U. E. S.) ausgestatteten ehemaligen Militärmusikern, die als mittlere Staats- und Kommunalbeamte in festbesoldeten Stellen sind.

Hoffnungen und Ausblicke? Besserung der bestehenden Mißstände ist von der jüngeren und jüngst herangewachsenen Musikergeneration zu erhoffen. Unbeschwert durch Traditionsrücksichten gegen das überalterte Vereinswesen, erfüllt von einer neuen Kunstgesinnung, die in gleicher Weise und mit gleicher Liebe die Volksmusik früherer Jahrhunderte, die Bachische Zeit und die Gegenwart umfaßt, kann es hier gelingen, von der Schulmusikbewegung ausgehend, Einfluß auf eine Neugestaltung des öffentlichen Musikbetriebs zu gewinnen. Ebenso ist im Publikum eine Generation herangewachsen, die

durch Singkreise und ähnliche Jugendverbände einer neuen Kunstbewegung zugeführt ist. Aber auch die Stadtverwaltungen müssen sich ihrer Kulturverpflichtungen erinnern und neuen Zielen neue Bahn schaffen. Der planlosen Musikmacherei, der Zersplitterung der Kräfte muß durch rücksichtsloses Zugreifen Halt geboten werden. Die Zusammenfassung der vielen, einander sinnlose Konkurrenz machenden Vereine zu einem „Städtischen Chor" ist erste, unumgängliche Forderung. Sinn- und planvolle Kunst- und Musikpflege ist einer der wichtigsten Faktoren im geistigen Leben – auch der Kleinstadt.

Manfred Bukofzer (Berlin)

ERZIEHUNG ZU NEUER MUSIK

(Aus der Arbeit in der Provinz)

1.

Es ist richtig: zwischen Provinz und Großstadt klafft nicht ein gradmäßiger, sondern ein wesentlicher Gegensatz auf[1]). Obwohl in beiden Fällen das Konzert Träger und Ausdruck des Musiklebens ist, kann man schon an folgendem Beispiel der vergangenen Konzertsaison den fundamentalen Unterschied feststellen. Die Tatsache, daß die Missa solemnis im Abstand von wenigen Tagen in Berlin gespielt wurde, ist symptomatisch. Wer zu Furtwängler und dann zu Klemperer ging, tat es aus Neugier, wie es wohl der andere „macht". Aufführung als artistische Sensation: sie ergibt sich aus der falsch verstandenen Zentralisierung. Das Publikum der Großstadt glaubt schließlich, auf die artistische Sensation einen Anspruch zu haben. In der Provinz steht jedoch immer noch der musikalische Zweck im Vordergrund, unbeschadet der Tatsache, daß die gesellschaftliche Bindung sehr stark mitwirkt. Und doch ist ein Rest dieses gar nicht einmal so schlechten Provinzpublikums in der Großstadt zurückgeblieben. Beim Besuch der Furtwängler-Konzerte muß jedem, dem die Verhältnisse außerhalb Berlins vertraut sind, manchmal beängstigend die Ähnlichkeit dieses Kränzchenpublikums mit dem in der Provinz in die Augen springen. Schlimm ist es in der Großstadt aber nur dann, wenn die artistische Sensation als wesentlicher Faktor gefordert wird, wozu in der Provinz die äußeren Mittel meist nicht ausreichen. Und da liegt der grundsätzliche Unterschied. Das Abonnentenpublikum ist nicht mehr erziehbar. Es hat feste ästhetische Anschauungen, die es nicht revidieren will. Man kennt das Verhalten des Publikums, wenn Furtwängler Strawinsky oder Hindemith spielt. Es gibt keinen Protest. Nein. Man verläßt brummend den Saal. Tatsächlich ist es wohl kein Zufall, daß die Tendenz zur Dezentralisation im Musikleben mit den pädagogischen Absichten der schaffenden Musiker Hand in Hand geht. Auf allen Seiten hat man die Gefahr der zentralistischen Überzüchtung erkannt und sucht, ihr entgegenzuarbeiten.

2.

Es ist wichtig, die angedeuteten Züge der Entwicklung durch die praktische Arbeit in der Provinz bestätigt zu wissen. Als Grundlage dienen mir die Verhältnisse in Oldenburg. Eine norddeutsche Mittelstadt, deren fortschrittliches Musikleben über das durchschnittliche Maß hinaus bekannt ist. Die äußeren Gegebenheiten sind typisch und

[1]) Vgl. den Aufsatz von Joachim in Heft 7 des vorigen Jahrgangs.

nicht besonders geeignet für den Kampf um neue Musik. Den Brennpunkt bildet naturgemäß das Theater mit seiner Oper und dem Landesorchester. Dazu kommen noch drei Organisationen, die für neue Musik arbeiten: die Vereinigung für junge Kunst, die oldenburgische Musikgemeinschaft und – abseits stehend – die Musikantengilde. Die allerorts üblichen Gesangvereine und Liedertafeln unterstützen das Orchester bei größeren Chorsinfonien, spielen aber in der Hauptsache ihre gesellschaftliche Rolle. Das ist alles. Typisch ist ebenso die Presse: nur eine Tageszeitung als stark „meinungsbildender" Faktor, an der die Musikkritik von dem politischen (!) Redakteur ausgeübt wird.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß man das Publikum der Provinz nicht schlechthin dem der Großstadt gegenüberstellen kann. Es ist in sich ungleichartig strukturiert. Die Unterschiede werden bei der Betrachtung der Werbearbeit deutlich. Die Vereinigung für junge Kunst, die das Verdienst hat, zuerst neue Musik gepflegt und dadurch die Möglichkeit einer Auseinandersetzung herbeigeführt zu haben, stützt sich in der Hauptsache auf die sogenannten „besseren Kreise". Ihr Verhältnis zu neuer Musik ist also nicht ursprünglich, sondern durch „Bildung" bedingt. Der naturgemäß kleine Kreis stößt in einer kleineren Stadt überall auf Widerstände. Neben den unvermeidlich früher oder später eintretenden finanziellen stehen besonders die gesellschaftlichen Schwierigkeiten: ein großer Teil des übrigen Publikums besucht die Veranstaltungen nicht weil er sich nicht „zugehörig" fühlt. Passivität der Mitglieder und negative Haltung der Presse können die Arbeit eines derartigen Vereins in weitgehendem Maße lähmen. Angesichts dieser Tatsachen sind die Leistungen der Vereinigung erstaunlich. So beleuchteten – um nur einige Namen zu nennen – Brecht, Döblin und Zuckmayer, Mary Wigman und Harald Kreutzberg, Dix und Nolde, Gropius und E. Mendelssohn die neuen Probleme der Kunst von allen Seiten. Besonders wichtig waren die häufigen Gastkonzerte des Amarquartetts mit Hindemith, Bartók und Strawinsky auf dem Programm. Außerdem seien von den gemeinsamen Veranstaltungen mit dem Landesorchester der Feuervogel, die Geschichte vom Soldaten, der Dämon, Hindemiths Marienleben und eine Reihe moderner Konzerte genannt. Doch die Grenzen der Werbearbeit sind durch die Artung der Arbeit selbst gesteckt. Sie führt – erstens – das Publikum, dem Gewöhnung und der eigene Maßstab fehlt, unvorbereitet an neuartige Eindrücke heran, sodaß Protest aus Unkenntnis oder Mißverstehen die häufigsten Fälle der Ablehnung sind. Zweitens kann die Vereinigung nur lebendigen Wert haben, solange sie ihren Einfluß auf weitere Kreise ausdehnt. Wie wir sahen, ist dies besonders schwierig. Beiden Beschränkungen kann nur die Aktivierung der Mitglieder entgegenwirken. Man machte neuerdings den erfolgreichen Versuch mit Diskussionsvorträgen. Im Anschluß an eine größere Bühnenbildausstellung fand eine außerordentlich lebendige und aufschlußreiche Aussprache mit den Darmstädter Regisseuren Rabenalt und Reinking statt. Die beiden Regisseure wurden für zwei Inszenierungen an das Landestheater verpflichtet.

In anderer Weise aktiv ist die Musikgemeinschaft, die einen Chor und ein Liebhaberorchester ausbildet. Der Kampf um ein „neues Publikum" wird hier ganz bewußt geführt. Sie macht mit einem Streichtrio und einem Pianisten Abstecher in die umliegenden Orte und Dörfer, zu Leuten, die z. T. nichts anderes als ihre Feuerwehr- und Tanzkapelle kennen. Man spielt dort ältere Musik (niemals Romantiker) und Hindemiths Spielmusiken oder Sachen aus dem „Neuen Klavierbuch". Der Erfolg ist stets

überraschend groß. Wichtig erscheint mir vor allem das Heranziehen dieser unverbildeten Kräfte, die Heranbildung eines Publikums, das kein Publikum im alten Sinne mehr ist. Einführungen zu den Konzerten und eine Reihe von prinzipiellen Diskussionsvorträgen runden die Arbeit nach der anderen Seite hin ab.

Im Singkreis der Jugendbewegung sind die Probleme des Publikums zwar von vornherein ausgeschaltet. Die Überschätzung der eigenen Aktivität führt leicht zu den bekannten Abseitigkeiten, die den Weg zur Verbreiterung der Basis versperren. Dank der verständigen Leitung bemüht sich der Kreis jedoch ernsthaft um die lebendige Gegenwart. Man versucht sich sogar am „Lehrstück" von Brecht-Hindemith, zu dessen Übung sich mehrere Laiengruppen zusammengeschlossen haben.

3.

Die eben skizzierten Antriebe kann wohl das Musikleben jeder Mittelstadt aufweisen. Die besonders glücklichen Musikverhältnisse in Oldenburg erklären sich jedoch durch die Zusammenarbeit des Landesorchesters mit den angeführten Organisationen. Es ist klar, daß eine neutrale Institution wie das Theater nicht so viel gesellschaftliche Hemmnisse hat (obwohl sie – den meisten unbewußt – ihre nicht wegzudenkende Rolle spielen). So sind alle Kräfte für die Erziehung des meistens aus Abonnenten zusammengesetzten Publikums frei. Diese Absicht haben der Intendant Hellmuth Goetze und der verantwortungsvolle Musikdirektor Johannes Schüler bereits überzeugend beim „Wozzeck" von Alban Berg bewiesen. Es ist bekannt, daß das Werk vorher für die Provinz als unaufführbar galt. Der Oldenburger Kassenerfolg (!) steht wohl einzig in der Aufführungsgeschichte dieser Oper da. Von jetzt ab wurde der pädagogische Gedanke konsequent verfolgt. Ein Vortrag Johannes Schülers gab Aufschluß über die Programmgestaltung der Konzerte und forderte die Mitarbeit aller Abonnenten. (Der Vortrag zog infolge seiner Entschiedenheit einen Boykott des Musikdirektors durch die Presse nach sich, der sich sogar bis in den Anzeigenteil erstreckte.) Die Erziehungsarbeit übernehmen jetzt die Vereinigungen durch Vorträge und Einführungen. Sie entlasten damit das Theater. Zu den Konzerten erscheinen Programmhefte mit knappen, allgemeinverständlichen Analysen. In Verbindung mit der Vereinigung für junge Kunst werden Konzerte veranstaltet, von denen im letzten Winter der Rundfunksender in Hamburg ein Konzert mit Milhaud, Webern und Toch übernahm. Ein weiteres mit Hindemith, Zillig (Uraufführung) und Tscherepnin folgt. Im Rahmen der Abonnementskonzerte hört man Berg, Kodaly und Erdmann, in einem außerordentlichen Konzert sollen der Pierrot lunaire und die Fünf Stücke (für Streichorchester) von Webern gespielt werden.

Alle diese Veranstaltungen bleiben äußerlich noch im konventionellen Fahrwasser. Darüber hinaus wird jedoch sogar an einer Neugestaltung des Theaters gearbeitet. Der Lindberghflug ist in Aussicht genommen, aber nicht als Konzertaufführung, sondern in seiner ursprünglichen, nur akustischen Fassung mit Lautsprechern, illustrierenden Projektionen auf der Bühne. In der in allernächster Zeit stattfindenden Theaterwerbewoche des deutschen Rundfunks wird das Theater ausgewählte Stücke aus „Mahagonny" durch den Hamburger Sender übertragen lassen. Eine Vorbereitung für die Aufführung des Werkes in dieser Spielzeit. Die Oper wird vorerst außer Anrecht gegeben und soll dann nach Möglichkeit den Besucherorganisationen zugeführt werden. Eine taktisch richtige Maßnahme, um dem etwaigen Druck einer Abonnementsvereinigung zu begegnen. Meines

Wissens hat Oldenburg als einzige Bühne einige Lehrstücke auf den Spielplan gesetzt. Leider nicht das Badener Lehrstück von Brecht-Hindemith, sondern den „Jasager", und die Kinderstücke: „Wir bauen eine Stadt" und das „Schwarze Schaf". Kinder und Schüler sollen zur Mitarbeit herangezogen werden. Der Plan hat freilich auch seine gefährliche Seite, weil die Kinder zum „Theaterspiel" angefeuert werden, während der Eindruck der Lehrstücke erst in letzter Linie ein theatermäßiger sein soll. Die Laienvereinigungen sind nicht dazu da, dem Theater Konkurrenz zu machen.

Genau so wirksam wie das Theater, bemüht sich das Landesorchester um die Erweiterung seines Wirkungskreises und um ein neues Publikum. Es veranstaltet im Laufe des Winters zehn Konzerte an allen größeren Orten des Landes und außerdem mehrere Jugendkonzerte, zu denen die Schulen jeweils die einführende Arbeit leisten. Gerade die Jugendkonzerte sind ein gutes Beispiel für die Unterstützung des Musiklebens durch staatliche Behörden.

4.

Diese Versuche nach Verbreiterung der Publikums-Basis sind durch die pädagogische Absicht bestimmt. Man kann prinzipiell diese Tendenz in der Provinz überall dort feststellen, wo das Musikleben noch nicht in einen Musikbetrieb ausgeartet ist. Und überall in der Großstadt wie in der Provinz ist das altfestgesessene Abonnentenpublikum der stärkste retardierende Faktor. Der Wesensunterschied liegt aber, wie wir bereits sahen, darin, daß Erziehungsmöglichkeiten in der Großstadt so gut wie nicht vorhanden sind. Eigentlich hat nur das Proletariat noch die äußeren und inneren Möglichkeiten, wirklich erzieherisch auf s e i n e n Kreis zu wirken. Der günstige Fall unseres Beispiels ist nicht zuletzt durch die geographische Lage Oldenburgs begründet, die keine Industrie zuläßt. Infolgedessen sitzt unter der bürgerlichen Schicht kein nennenswert großes Proletariat, sondern eine musikalisch noch ungeweckte Landbevölkerung. Darin unterscheidet sich diese Art von Provinz wieder grundsätzlich etwa von den Mittelstädten des Ruhrgebiets. Die proletarischen Schichten haben hier den bürgerlichen die Möglichkeit der Verbreiterung und Vertiefung abgeschnitten und so die Erstarrung im genüßlerischen Selbstzweck noch beschleunigt. Das Standesbewußtsein der Kleinbürger kann nicht zulassen, daß anstelle der Landbevölkerung das Proletariat die neuen Kräfte zuführt. Deshalb hat sich an diesen Orten die Theaternot und die Opern-„Krise" zuerst gezeigt. Solche Städte unterscheiden sich ihrer musikpolitischen Lage nach kaum noch von Berlin. Der Provinzrest in der Großstadt ist der schlimmste, weil er der isolierteste ist und von nirgends her mehr frisches Blut aufnehmen kann. Nur eine systematische und zielbewußte Musikpädagogik kann einen künftigen Machtzuwachs dieser Phalanx verhindern.

Falls die neue Musik in der Großstadt nicht das Privileg der Fachleute und die Spielerei einiger Snobisten bleiben will, ist sie auf die Z u s a m m e n a r b e i t m i t d e r P r o v i n z angewiesen. Die Großstadt hat die schwierige Aufgabe: sie muß experimentieren und das Geeignete auswählen. Beides hat den sensationellen Beigeschmack, den die Großstadt braucht. In der Provinz verbieten sich sowohl das Experiment, wie eine große Anzahl von Uraufführungen schon aus wirtschaftlichen Rücksichten. Die „Neue Musik Berlin" hat den S i n n ihrer Aufgabe begriffen, wenn auch nicht alles so ausfiel,

wie es gewollt war. Zu Unrecht, scheint mir, vermißte E. Katz in seinem Aufsatz [1]) das „neue Publikum" auf der Musiktagung. Das „neue Publikum" gab gerade durch seine Abwesenheit einen Beweis seiner Existenz. Denn eben weil es kein Publikum im alten Sinne mehr ist, hat es von einer Fachtagung unmittelbar nichts mehr zu erwarten. Wie dagegen die Anregungen solcher Fachtagung in der Provinz aufgegriffen und ausgewertet werden können, zeigt das Beispiel Oldenburgs. Die Zusammenarbeit der Liebhabervereinigungen mit Theater und Orchester ist dabei von besonderer Bedeutung, weil sie der Weg zur Aktivierung ist. Ohne diese muß die Wiederverankerung einer musikalischen Kultur illusorisch bleiben. So gesehen, sind Großstadt und Provinz dann nur noch entgegengesetzte Pole der gleichen Kraft.

Fritz Thöne (Berlin)

KONZERTERFAHRUNGEN IN DER KLEINSTADT

1.

Kleinstadt begrenze ich hier auf 5–30000 Einwohner: Kreis- oder Landstadt. Meist haben Vereine mit fester Mitgliederzahl den Konzertbetrieb in den Händen. Je nachdem einzelne besonders interessierte Menschen darunter sind, entstehen gute und schlechte Bilder.

An einem Gymnasium erfindet der Musiklehrer mit Schülern und Lehrern Stücke in Musik und Szene. Alle produktiven Kräfte der Schule werden dabei angespannt und vereinigt. Unterstützt von Schülern und deren Eltern gründet er eine große Gemeinde mit regelmäßigen Konzertveranstaltungen; er will zu der Musik von Mozart und Bach erziehen.

In einer Kreisstadt baut der Landrat eine moderne Stilbühne mit großem Beleuchtungsapparat. Er beschafft einen neuen Steinway-Konzertflügel. Auserlesene Kammermusikabende finden statt mit vorbildlicher Organisation; den außerhalb Wohnenden werden Autobusse zur Verfügung gestellt.

Ein Bibliothekar arbeitet in einem Städtchen von 5000 Einwohnern systematisch an dem Ausbau der gesamten Bildungspflege. Der „Kunstverein" wagt unter seiner Führung allmählich ernstere Konzerte. Eine Musikbibliothek wird an die bestehende Bücherei angegliedert; sie umfaßt zunächst ca. 200 Bände der wichtigsten Klaviermusik und einiges für Zusammenspiel. Dieser Bibliothekar leitet jetzt einen Arbeiterbildungsverein. Dort entstehen Musikabende, die hauptsächlich Sprech- und Singchöre enthalten werden.

10 km davon liegt ein Städtchen, das allen künstlerischen Versuchen gegenüber völlig unzugänglich ist. Einzelne Andersgesinnte haben nicht Kraft genug, den passiven Widerstand zu durchbrechen. Dieser Zustand geistiger Verödung gilt für viele Orte; er kann nur durch die Intensität einzelner geändert werden.

An einer anderen Stelle treffe ich einen guten Musiker, der die Konzerte leitet. Er ist aber eitel und ehrgeizig und läßt nicht gern andere aufstrebende Kräfte herankommen.

[1]) Vgl. das Korreferat zu Joachims Aufsatz im Melos 1930, Heft 7 des vorigen Jahrgangs.

2.

Das durchschnittliche Geschmacksniveau der Kleinstadthörer ist sehr niedrig. Hier liegt das Haupthindernis für jede künstlerische Betätigung, hier liegt aber auch der Ansatzpunkt für jede Weiterentwicklung.

In meiner Konzerttätigkeit habe ich allmählich gelernt, mich auf diese Schicht von Zuhörern einzustellen. Ihr schlechter Geschmack besteht mehr aus Trägheit als aus Überzeugung. Als „Provinz" werden sie dauernd mit abgestandenen und kitschigen Konzertprogrammen bedacht. Dies ist nicht nur ihre eigene Schuld. Ich knüpfe auch an die Musik, die diese Hörer gern haben, an, fordere aber gleichsam als Entgelt, daß sie daneben schwierigere Musik aufnehmen, soweit ihre Fähigkeit schon ausreicht. Am entferntesten steht ihnen Bach. Moderne Musik macht sie aktiv in irgendeiner negativen oder positiven Stellungnahme. Durch Heranziehen des gesprochenen Wortes gelange ich darüber hinaus zu Diskussion und einer Art Arbeitsgemeinschaft.

In einigen Städten gebe ich außer dem Konzert noch eine offene Sing- und Musizierstunde. Bei Einführungsabenden in die moderne Musik spielt die Jazzmusik eine wichtige vermittelnde Rolle. In Schulen versuche ich, den Kindern Musik durch rhythmisches und bewegungsmäßiges Mittun nahe zu bringen. Sobald auf diese Weise der direkte Kontakt mit solchen Menschen hergestellt ist, wird ihr Widerstand langsam immer geringer; sie können dann ganz offen und bereit werden, mehr als das in der großen Stadt heute möglich ist.

3.

Das Konzertleben in der Kleinstadt hat, verglichen mit der Situation in der Großstadt, noch eine sinnvolle Funktion. Es liegt, mehr oder weniger deutlich, ein Bedürfnis vor, Musik zu hören; von Übersättigung ist keine Rede. Oft hat das Konzert sogar den Charakter eines besonderen Ereignisses, einer besonderen Möglichkeit, so wie der Kleinstädter in die größere Stadt fährt, um dort einzukaufen, was er in der eigenen Stadt nicht bekommen kann.

Für den Reproduzierenden besteht die klare Aufgabe, Musik jeder Art technisch und musikalisch einwandfrei diesen Menschen zu zeigen und zu übermitteln. Über die Tätigkeit der Konzertagenturen hinaus muß jungen tüchtigen Musikern aus der Großstadt Gelegenheit geschaffen werden, in der Provinz zu musizieren; etwa eine Aufgabe der Musikhochschulen. In der Kleinstadt ist noch reichlich, zwar etwas harte, aber notwendige und wertvolle Aufbauarbeit zu leisten.

DISKUSSION

Adressat dieses Briefes ist ein Berliner Musikfreund, dessen liebenswürdiger Vermittlung wir ihn verdanken; sein Absender ist ein Arzt. Wir glaubten, es diesem schuldig zu sein, sein Schreiben nicht durch einen Musiker oder Schriftsteller zu beantworten, sondern haben einen zu unseren Mitarbeitern gehörenden Mediziner um eine Erwiderung gebeten. Die Schriftleitung.

Sehr verehrter Herr Justizrat!

Vielen Dank für Übersendung des Artikels im Melos „Kultur des Konzertprogramms". Als Sie vor zwei Jahren mit Kleiber über dasselbe Thema in Korrespondenz standen, hatte ich mich auf Ihren Wunsch als alter Konzertbesucher dazu geäußert, ich glaube, in ähnlichem Sinne, wie es in dem Rieß'schen Aufsatz geschehen ist. Die Zustände sind in der Tat unerträglich geworden.

Ich spreche natürlich nur als „Kind", das naiv genießen will, aber ich glaube, wir Kinder sind in der Majorität, und außerdem ist für Kinder bekanntlich das Beste gerade gut genug. Ich sehe ab von der Notwendigkeit, junge Kunst und Künstler zu fördern und so der Fortentwicklung der Musik dienstbar zu sein. Das ist ein Thema für sich. Hier handelt es sich darum, ob man in einem Abendprogramm, das klassische Musik enthält, dem Hörer ganz aus dem Rahmen fallende moderne Kunst bieten darf, wie es jetzt ja allgemein üblich geworden ist.

Die Aufnahmefähigkeit für künstlerische Genüsse, besonders aber für Musik, die in den Konzerten ja noch dazu in der oft nicht gerade angenehmen Gesellschaft vieler Menschen genossen werden muß, ist außerordentlich prekär und häufig von geringfügigen äußeren Einflüssen abhängig. Mir im besonderen wird jeder geschlossene Eindruck eines Musikwerkes gestört, wenn ich nach dem Genusse eines mir vertrauten und mich in tiefster Seele berührenden Stückes klassischer Herkunft die Escapaden eines noch so talentierten Neutöners über mich ergehen lassen muß, der ja vielversprechend sein mag, dessen Wege aber in die Zukunft weisen. Ich gebe damit kein Werturteil ab über den Sucher, er stört mich nur in diesem Rahmen. Man leistet dem Werdenden ja auch einen schlechten Dienst, wenn man ihn in die Gesellschaft der Gewordenen bringt. Es gibt ja eine Vereinigung zur Pflege moderner Musik; wer sich über ihren Stand orientieren will, besuche ihre Konzerte. Die Zeit wird entscheiden, ob ihre Werke einzureihen sind in die Zahl der unvergänglichen Schöpfungen, und schon manchem Komponisten ist diese höchste Ehre geworden, wie ich nicht durch Aufzählung von Namen zu beweisen brauche.

Unsere Forderung, die Forderung der Kinder geht dahin: schafft uns oder gebt uns zurück die Stätte, an der die klassischen Werke der Musik in vollendeten Aufführungen geboten werden, an der wir uns ohne Störungen erbauen und erheben können zu einer Stimmung, die über den Moment hinaus uns für unser Leben Wertvolles bietet. Ich denke dabei, wie Sie wissen, an die Symphonieabende der Staatsoper, die uns in unserer Jugend unvergeßliche Eindrücke gebracht haben, die eine Gemeinde um sich versammelten, der diese Konzerte Höhepunkte bedeuteten. Wenn man die klägliche, nicht einmal durch Freikarten notdürftig aufzufüllende Besucherzahl dieser heutigen Veranstaltungen betrachtet, wird man nicht zweifeln, wo der Grund des Abstieges liegt. Ich bin der festen Überzeugung, daß die jetzt so oft beklagte Abkehr des Publikums vom Konzert – übrigens auch vom Theater – durch die gründliche Revidierung des Programms gebessert werden kann. Denn schließlich ist das Konzert des Publikums wegen da, nicht umgekehrt. Und für ein gutes Programm wird immer ein Publikum da sein.

Mit ergebenem Gruß
Ihr
Fischer.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Die Argumentation Ihres Briefes ist so bunt wie – entschuldigen Sie den Vergleich – ein landläufiges Konzertprogramm. Sie sagen:

1. Die moderne Musik stört die Stilreinheit der Konzerte.
2. *Wir* sind die zahlende Masse, nach *uns* habt ihr euch zu richten.
3. Mit etwas koketter Liebenswürdigkeit bezeichnen Sie sich als unverständiges Kind und wollen dann gleich, mit dem Egoismus von Kindern, das Beste für sich haben, die besten Orchester, die besten Dirigenten und die besten Säle.

Ihr erstes Argument scheint zunächst unangreifbar. Unsere meisten Konzerte zeigen wirklich ein völliges Durcheinander von Stilen. Aber wenn wir die moderne Musik herausstrichen, wären sie dann einheitlicher? Sie protestieren ja nicht gegen die Stilvermengungen, sondern nur gegen die Einfügung der modernen Musik. Diese Stilvermengungen sind wohl auch garnicht zu-

fällig. Das Konzert in seiner heutigen Form ist ein Produkt des 19. Jahrhunderts mit dessen charakteristischen Hinneigung zum Historismus. Man spricht immer wieder davon, die Konzertprogramme einheitlicher zu gestalten. Ich bin nicht sicher, ob man damit eine einfach wünschenswerte Verbesserung anbringt oder dem Konzert in der überlieferten Form überhaupt den Todesstoß versetzt. Möglicherweise ist der Anspruch auf die Einstellungs- und Umstellungsfähigkeit der Hörer ein Wesenszug des Konzerts. *Ihre* Argumentation, wenn wir sie konsequent durchdenken wollen, würde jedenfalls zu einer viel weitergehenden Kritik an dem Konzertprogramm hindrängen, als Sie selbst gern sähen.

In Wirklichkeit ist es Ihnen wohl auch kaum um die Stilreinheit zu tun. Sie sind gern bereit sich an *einem* Abend auf die verschiedensten Stilarten einzustellen, nur gerade nicht auf den modernen Stil. Aber Sie lieben doch die Musik und wollen sicher auch nicht ungerecht sein. Weshalb wollen Sie dann die moderne Musik in Nebenveranstaltungen abdrängen? Musik ist doch nichts einmalig Geschaffenes wie ein Bild, Musik wird doch erst lebendig, indem man sie spielt. Ahnen Sie denn nicht, was es für einen Komponisten bedeutet, wenn er sich in einem großen Rahmen hört? Sind Sie, bei all Ihrer Liebe zur Musik, garnicht bereit, der Entwicklung unserer zeitgenössischen Musik auch einmal ein Opfer zu bringen – wenn es Ihnen schon so gar keinen Spaß macht, Neues zu hören? Und glauben Sie, daß es auf die Dauer für ein Orchester und einen Dirigenten möglich wäre, alte Musik gut zu machen, wenn sie gar keine Verbindung mit der modernen Musik hätten? Orchester und Dirigent würden ja geistig erstarren, würden bis zur Unerträglichkeit unzeitgenössisch werden – selbst in ihrer Auffassung der alten Musik – wenn man sie von der Musik unserer Zeit hermetisch abschlösse.

Sie sehen also, es gibt schon Gesichtspunkte, die es auch für „die zahlende Masse" lohnend machen, moderne Musik im Rahmen der Konzerte anzuhören. Aber sind Sie denn wirklich die zahlende Masse? In Ihrem Brief geben Sie dafür keinen sozusagen empirischen Beweis, sondern nur einen rein deduktiven, der etwa folgende Form hat:

> Früher waren die Konzerte voll.
>
> Früher wurde in den Konzerten keine moderne Musik gespielt.
>
> ---
>
> Konzerte, in denen keine moderne Musik gespielt wird, werden immer voll sein.

Glauben Sie wirklich an die Beweiskraft dieses Syllogismus? Sie werden in jedem Lehrbuch der Logik den Hinweis darauf finden, daß diese Form des Schlusses unzulässig ist.

Aber erlauben Sie mir, Ihnen, wenn auch keinen empirischen Beweis, so doch ein Beispiel dafür zu geben, daß Ihre Ansicht wirklich nicht gut begründet ist. In den Konzerten eines berühmten Orchesters, dessen Dirigent garnicht besonders intensiv auf moderne Musik eingestellt war, wurden einen Winter hindurch öfter moderne Stücke gespielt. Die Konzerte waren leer. Am Ende der Saison fand daraufhin eine Beratung der „zuständigen Stellen" statt mit dem Ergebnis: das liegt an der modernen Musik, im nächsten Winter werden wir nur noch „klassische" Stücke spielen. Ich möchte Ihnen verraten, daß im nächsten Winter die Konzerte genau so leer waren. Dies ist zwar kein Beweis für meine Anschauung, aber doch so eine Art Gegenbeweis gegen die Ihre.

Ich befürchte jedoch, daß ich Sie mit Logik langweile. Sie wollen ja ein Kind sein, und so dürfen wir Ihnen Ihre Unlogik nicht allzusehr übel nehmen. Aber, sehr verehrter Herr Doktor, *wir* sind keine Kinder, und wir sind gern bereit, unsere Erziehungspflicht gegenüber unseren Vätern zu erfüllen. Da Sie auf Ihr Kinderrecht pochen, so erlauben Sie uns, daß wir die schönste Pflicht der Erwachsenen erfüllen: die Kinder zu leiten und ihnen zu geben, was ihnen bekömmlich ist – selbst wenn es ihnen nicht schmeckt.

Ich verbleibe Ihr
sehr ergebener
Dr. Georg Marzynski

MELOSKRITIK

II.

MUSIKGESCHICHTLICHE LITERATUR

In den letzten Monaten erschienen zwei Gesamtdarstellungen in zweiter Auflage, Karl Nefs kleines „Handbuch der Musikgeschichte“ und als umfangreicheres Sammelwerk das von Guido Adler geleitete „Handbuch“. Der kleine Leitfaden, den der Basler Ordinarius zuerst 1920 herausgab, erfreut sich mit Recht steigender Beliebtheit, die sich auch in einer französischen Übersetzung (1925) äußerte. Denn für seinen Zweck, Konservatoristen und Studenten eine zuverlässige Grundlage für ihre Studien zu bieten, ist das Werk vortrefflich geeignet. Es gibt knapp und übersichtlich die Tatsachen, fügt jedem Abschnitt eine Übersicht über die Hauptliteratur bei und enthält sich aller prätentiösen Aufmachung. In seinem freundlichen Realismus ein Buch von guter schweizerischer Tradition, eine Musikgeschichte des gesunden Menschenverstandes. Man wird auch außerhalb der Kreise, an die es sich zunächst wendet, gern zu ihm greifen, wenn man eine kurze, sachliche Orientierung sucht. Und wem der gedankliche Unterbau zu anspruchslos erscheint, der bedenke, daß hier nicht mehr versprochen als gehalten wird.

Ungleich reicher (und entsprechend problematischer) gibt sich das von Guido Adler herausgegebene „Handbuch der Musikgeschichte“, zuerst 1924 als starker Wälzer von 1097 Seiten erschienen, jetzt um 200 Seiten vermehrt und glücklicherweise in zwei noch immer stattliche Bände zerlegt. Das Plus an Umfang ist der Ergänzung einiger Kapitel und Abrundung durch weitere Beiträge zugute gekommen; der Grundriß des Ganzen (und zum größeren Teil auch der Wortlaut) hat sich nicht verändert. So gelten denn für das monumentale Werk in derselben Weise Anerkennung und Bedenken, wie schon vor sechs Jahren. Zunächst: eine imposante Zusammenfassung der musikhistorischen Arbeit, wie sie besonders in den letzten vier Jahrzehnten und vor allem auf deutschem Sprachgebiet geleistet worden ist. Man braucht nur etwa an den Stand von 1885 zu denken, als Guido Adler die neubegründete „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ mit einem programmatischen Aufsatz eröffnete, um zu ermessen, was während der langen (und hoffentlich noch lange weiterwährenden) Schaffenszeit des Herausgebers und nicht zum wenigsten unter seiner tätigen Mitwirkung erreicht wurde. Diesen Wissensstoff möchte Adler für „Kenner und Liebhaber, für Fachleute und sogenannte Laien, die sich auf musikhistorischem Gebiet unterrichten wollen“, fruchtbar machen. Die neue Vorrede unterstreicht nochmals das Programm, die „kunstliebenden Kreise zu bilden“ und „bei aller Prägnanz edel-populär“ zu sein. Zugleich soll auch der Kenner an diesem Werk ein zuverlässiges Handbuch und der Studierende ein Lehrmittel haben. Also verschiedenartige Forderungen, die nicht ohne weiteres Hand in Hand gehen.

Adler sucht das Problem zu lösen, indem er nur den Fachmann, und zwar auf seinem speziellen Teilgebiet zu Worte kommen läßt. Dreiunddreißig Autoren wirkten schon bei der ersten Auflage zusammen. Jetzt ist ihre Zahl auf achtundvierzig gestiegen und die der Einzelartikel um 17 auf zusammen 68 vermehrt worden. Man darf bei

dieser Anlage schon von einem Mitteldding zwischen einer „Musikgeschichte" alten Schlages und einem Lexikon sprechen – einem Kompromiß mit allen Nachteilen eines solchen! Denn von einem Reallexikon erwartet man sowohl erschöpfende Vollständigkeit bei der Mitteilung der bekannten Tatsachen, wie vor allem Bequemlichkeit der Benutzung (man vergleiche etwa das kürzlich beendete Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte von Merker und Stammler). Dieser Nachteil wiegt gewiß nicht allzu schwer, wo uns das Standardwerk des „Riemann-Einstein" zur Verfügung steht. Aber die Musikgeschichte, als Darstellung, als Dynamik, als Geschehen! Am glücklichsten wirkt nach wie vor die Behandlung der älteren Zeit, wo vor allem Fr. Ludwigs Mittelalter-Abschnitt zeitlich und räumlich ungehemmt ausgreifen kann und an Umfang wie Gewicht wohl den bedeutendsten Beitrag darstellt. Aber schon A. Einsteins ebenfalls ausgezeichneten Artikel über die Profanmusik von 1450–1700 muß man sich aus zwei Hälften zusammensetzen und bedauert hier besonders die Raumknappheit und thematische Begrenzung. Adler hat für den Zeitraum von etwa 1450–1880 nach Gattungen gegliedert, überdies aber noch teilweise auch die einzelnen Länder und Epochen gesonderten Bearbeitern anvertraut und für Einzelpersönlichkeiten wie Bach und Händel oder die Wiener Klassiker nochmals einen Spezialartikel eingefügt. Die Trennung nach Gattungen hat sich in den von Kretzschmar inaugurierten kleinen Handbüchern aus der Vorkriegszeit bei der ersten Durcharbeitung und Darstellung eines immensen Stoffes gut bewährt. Wird aber eine Gesamtdarstellung gattungsmäßig aufgezogen, so muß notwendig die Hauptsache darunter leiden, nämlich die Einheit nicht nur des Blickpunktes, sondern überhaupt des geistigen Zusammenhangs der Geschichte. Verweise und Querverbindungen sind nur ein schwacher Behelf, wenn nicht von vornherein die Verteilung der Gewichte und ihre Verschiebung im gesamten Kräftefeld eines jeden Zeitquerschnitts deutlich wird. Der Herausgeber hat durch seinen Periodisierungsrahmen und zwei grundsätzliche Einleitungsartikel einen gewissen Zusammenhalt hergestellt. Was aber trotzdem und trotz verschiedener ausgezeichneter Einzelbeiträge – genannt sei etwa noch Scherings „Evangelische Kirchenmusik", die gut illustrierte Instrumentenkunde von Geiringer und die vierteilige Operngeschichte von Haas – nicht recht spürbar wird, ist die eigentliche Dramatik des Geschichtlichen. Wenn kooperativ gearbeitet wird, so verdient schon darstellungsmäßig dasjenige Prinzip wohl doch den Vorzug, das vor dem Kriege der sechsbändigen Oxford History of Music und gegenwärtig wieder dem musikgeschichtlichen Handbuch des Athenaion-Verlags zugrunde liegt: volle Verantwortung jedes Mitarbeiters für einen geschlossenen Zeitraum, keine spezialistische Trennung einer ursprünglichen Ganzheit.

Die Erweiterungen der Neuauflage sind, abgesehen von einem starken Zuwachs an Abbildungen und Faksimiles von älteren Notierungen nebst deren Übertragung, vor allem dem 19. Jahrhundert und der Gegenwart zugute gekommen. Die Gebrauchsmusik des Biedermeier (Männergesang und Chormusik), Musikschriftstellerei und -kritik, reproduzierende Kunst und Theorie haben jetzt die gebührende Berücksichtigung gefunden, wenn auch nur in Form kurzer Einzelartikel. Der Abschnitt „Die Moderne", nach Ländern gegliedert und nur von Angehörigen der betreffenden Nationen dargestellt, war schon in der ersten Anlage einer der bestgelungenen. Es hat sich nun zu einem wahren musikalischen Völkerbundstempel erweitert: deutsche und romanische Schweiz, Belgien

und Rumänien, Griechen, Südslaven und Tschechoslowaken, Esten und Letten sind neu eingetreten, während bei den Stammnationen verschiedentlich eingefügte Abschnitte (z. B. im deutschen Teil über „Neue Sachlichkeit", Zwölftöne-Musik, jüngste Chor- und Opernkomposition) andeuten, daß sich die Welt inzwischen weiter gedreht hat.

Eine Eilfahrt über meist etwas entlegenere Stationen der gesamten Musikgeschichte vom assyrischen Altertum bis zur Romantik unternimmt man mit der Lektüre einer Festschrift, die 1929 zum 60. Geburtstage von Johannes Wolf in prächtiger Ausstattung bei M. Breslauer erschien. Die vielseitige Arbeit und Anregung des Jubilars spiegelt sich in dieser Beitragsfülle, zu der auch das Ausland einen bemerkenswerten Anteil beigesteuert hat. Über alles zu berichten, ist in diesem Rahmen nicht möglich. Es seien nur einige Artikel von allgemeinerem Interesse genannt: etwa die architektonische Analyse von Bachs h-moll-Messe, die H. David versucht. Oder Hornborstels kurzer, aber inhaltsschwerer Beitrag über „Tonart und Ethos", der in die orientalische Frühzeit der Musik blicken läßt. Oder R. Lachmanns Nachweis, daß in einem beduinischen Rohrflötensolo möglicherweise noch Traditionen nachwirken, die im griechischen Altertum lebendig waren, und C. Sachs' Beobachtungen an assyrischen und ägyptischen Reliefs, aus denen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit ergibt, daß in der instrumentalen Begleitpraxis des alten Mittelmeerkreises konsonante Zweiklänge ausgiebig verwandt wurden.

Man darf sich der Ehrung freuen, die dem verdienten Gelehrten hier nach altem Ritus erwiesen worden ist. Angesichts eines solchen Bandes läßt sich trotzdem die Frage nicht unterdrücken, ob dieser Ritus nicht doch gleich manchen anderen einer gewissen Revision bedarf. 31 Beiträge von durchschnittlich 6 Seiten – es ist nicht anders möglich, als daß dabei viele Miszellen mit unterlaufen, die man für dergleichen Gelegenheiten auf Vorrat liegen hat. Man darf fragen, ob das der Sinn des Festschriftenritus ist, oder nur seine Mechanisierung? Und ob nicht ein Weniger, aber mit stärkerer sachlicher oder methodischer Beziehung auf den Anlaß, auch für die Wissenschaft ein Mehr wäre?

Als Gegenstück zu diesen Sammlungen spezialistischer Einzelbeiträge sei schließlich noch ein Werk genannt, das umgekehrt über die Trennung der Disziplinen hinaus zu einer neuen Synthese vorzudringen sucht und die Gefahren einer Grenzüberschreitung nicht scheut. Es ist das Buch des Wiener Kunsthistorikers Dagobert Frey über „Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung" (Augsburg, bei Filser, 1929), in dem neben dem kunstgeschichtlichen Sachbereich auch Epos und Drama und vor allem die musikalischen Zusammenhänge in einem ausführlichen Kapitel herangezogen werden. Der Musiker und Musikhistoriker kann es nur begrüßen, daß man in der Nachbarschaft unsere Probleme sehr ernst zu nehmen beginnt, nachdem schon Pinders geistreiche Aperçus verschiedentlich Schlaglichter geworfen haben und wir der Liebhaberei eines Julius Schlosser sogar den schönen nnd kennerischen Katalog der Wiener Sammlung alter Musikinstrumente verdanken. Freys Grundproblem ist die simultane Raumvorstellung der Renaissance, die als Voraussetzung und Ausgangspunkt der neuen Kosmologie des Barock und damit der physikalisch-mathematischen Weltbetrachtung gefaßt wird. Wie die Entwicklung von der Gotik her auf diesen Punkt hintreibt, verfolgt der Verfasser an Hand der verschiedensten parallelen Symptomreihen: in Kartographie und Linearperspektive, Bildform und Bewegungsvorstellung, literarischem Stil und Entwicklung der Bühnengestalt, und last not least in der polyphonen Musik.

Die Entsprechungen sind deutlich und gar nicht zu übersehen. Man lese das 6. Kapitel, das einige vortreffliche Formulierungen enthält – und doch dem Kenner ein vertieftes Verständnis der Dinge nicht eröffnet. Hier wird ganz deutlich, daß es mit der Übertragung eines aus genauer Kenntnis bestimmter Sachgebiete gewonnenen Gedankens auf ein Nachbargebiet nicht getan ist. Und zudem läuft man Gefahr, ungleichwertige Literatur und disparate Anschauungen nebeneinander zu verwerten. Also Apologie des „Fachmanns?" Keineswegs – nur seiner Art mit den Dingen umzugehen. Hier eröffnen sich Möglichkeiten einer neuen Kooperation. Heinrich Besseler (Heidelberg)

ZUR NEUEN MUSIK

Edwin von der Nüll: Béla Bartók

Der Verfasser beabsichtigt keine erschöpfende Darstellung der Werke Bartóks, sondern beschränkt seine Untersuchung lediglich auf die Klaviermusik. Fragen der Melodik, Harmonik und Form stehen im Vordergrund, wobei der Aufbau und die Entwicklung der Harmonik am stärksten berücksichtigt werden. Dies geschieht durch eine große Zahl sehr sorgfältiger harmonischer Analysen, deren Ergebnisse in einem besonderen Kapitel zusammengefaßt sind. An dieser Stelle wird eine theoretische Grundlegung der Bartókschen Harmonik unternommen. Der labilen Zwölftonchromatik Schönbergs, letzter Konsequenz des Alterationsstils, wird die ganz anders geartete chromatische Tonskala Bartóks gegenübergestellt. Ihr liegen latent diatonische Verhältnisse zugrunde. Durch Verschmelzung der Tongeschlechter und Kirchentöne entsteht die herbe durchaus schwergewichtig-funktionelle Harmonik Bartóks, die sich schon rein klanglich charakteristisch von der Musik Schönbergs unterscheidet. Der Verfasser vermeidet die Gefahr voreiliger Systematisierung und läßt die verschiedenartigen Kräfte erkennen, die sich allmählich in einer logisch geschlossenen Klangwelt vereinen. In der Sonate und dem Klavierkonzert 1926 sieht er den Höhepunkt der bisherigen Entwicklung, auch in formaler Hinsicht.

Immerhin wäre zu bedenken, ob manche Erscheinungen im Werke Bartóks, die hier vorwiegend vom harmonisch Funktionellen her gedeutet werden, nicht besser aus der musikalischen Gesamtstruktur zu verstehen sind. Die spezialisierte Betrachtungsweise des Buches bringt es mit sich, daß die Rhythmik und Polyphonie Bartóks nur nebensächlich behandelt werden. Gerade in der neuen Musik sind aber die Elemente so eng ineinander verzahnt, daß es schwer ist, sie begrifflich zu trennen. Es besteht dabei die Gefahr der Überschätzung eines einzelnen Moments auf Kosten der anderen. Trotzdem bleibt der Eindruck einer sehr ernsten und aufschlußreichen Arbeit, die nicht bloß für den Theoretiker von Interesse ist, sondern auch dem praktischem Musiker zum Verständnis und zur Darstellung Bartókscher Musik wertvolle Anregung gibt.

H. Sch.-R.

Siegfried Günther: Moderne Polyphonie

Wie stark das Interesse der Allgemeinheit an den Gestaltungsfragen junger Kunst geworden ist, zeigen die Redaktionspläne der großen auf volkstümliche Bildung eingestellten Büchereien. Daß eine Sammlung wie die Bibliothek Göschen (Verlag de Gruyter, Berlin) sich hier nicht mit einem allgemeinen Überblick begnügt, sondern in dem vorliegenden Bändchen Nr. 1021: „Moderne Polyphonie" eines der wichtigsten Teilprobleme der jungen Musik herausgreift, ist höchst erfreulich. Denn es ist heute mit einer allgemeinen Orientierung nicht mehr getan; auch der sich um neue Musik mühende Konzerthörer wünscht, in Einzelfragen einzudringen, mag dies vielleicht auch mehr dem deutschen Bildungsbedürf-

nis als dem Willen zur eigenen Aktivität entsprechen.

Günthers Buch hält ein hohes Niveau. Es ist außerordentlich gut gearbeitet, geht vorsichtig, Schritt für Schritt vor, hat aber stets als Ziel vor Augen, die Polyphonie der heutigen Musik nicht als Selbstzweck sondern als Exponent einer veränderten Musikanschauung zu erklären. Daher geht er von einer Untersuchung der Erscheinungen über zur Suche nach dem „Geist der modernen Polyphonie". Seine Folgerungen bleiben vielleicht gelegentlich subjektiv, stehen aber auf einer so breiten Basis kulturgeschichtlicher und philosophischer Einsichten, daß sie in jedem Falle interessieren. Ein Eingehen auf die wichtigsten modernen Komponisten und eine Reihe gut gewählter Beispiele geben lebendige Anschauung.

H. M.

Neue Werke von Bartók

Zu gleicher Zeit mit den beiden Streichquartetten gab Bartók zwei *Rhapsodien für Geige* und Orchester heraus, die jetzt im Klavierauszug vorliegen (Universal-Edition, Wien). Es sind streng logische Phantasien über Volkstänze in der bekannten formalen Antithese von Lassu und Friß. Freilich: an die alte Effektrhapsodie Liszts darf man nicht denken. Die nationale Eigenart dieser Tänze wird nicht virtuos verbrämt – Bartók steigert sie vielmehr durch die Kunstmittel seiner Bearbeitung, durch die harte, alle banalen Kadenzierungen vermeidende Harmonik, durch die nackte Rhythmik und vor allem durch ein sehr logisches Motivspiel des Begleitapparats, das an die geistige Konzentration der Quartette erinnert. Dabei sind die beiden Stücke doch von stärkster äußerer Wirkung, insbesondere hat die zweite Rhapsodie eine Zügigkeit, die durch die Vielfältigkeit der Rhythmik noch erhöht wird.

Drei *Rondos über Volksweisen* für Klavier (Universal-Edition, Wien) verfolgen in ihrer technischen Anspruchslosigkeit ohne Zweifel pädagogische Zwecke. An die Vitalität der Rhapsodien reichen sie nicht heran. Aber sie sind vorzügliches Studienmaterial. Bartók schreibt einfach, ohne irgendwie seine persönliche Handschrift aufzugeben.

H. Str.

AUSSCHNITTE

Im „Tagebuch" veröffentlicht Alfred Döblin den vierten Teil seines „Führers für junge Wanderer durchs Labyrinth". Wir finden da die Bestätigung von Erkenntnissen, zu denen wir von völlig anderen Ausgangspunkten aus gelangten:

„Es ist nicht überflüssig, sich in diesem Zusammenhang die Neigung des Deutschen zur Musik näher anzusehen. Konzerte und Liederabende sterben aus, ein gutes Zeichen der Zeit. Denn parallel mit der Entwicklung des deutschen Bürgers, mit seiner geschichtlichen Niederlage, Unterwerfung und Anpassung an die Feudalität läuft die charakteristische Entartung der deutschen Musik. Musik ist schon an sich, wenn sie nicht Zweckmusik ist und eine Aufgabe erfüllt, Musik als bloße ästhetische Erscheinung, ein fatales Symptom der Gesellschaftslage. Man degradiert so eine Kunst, man weiß mit ihr nichts anzufangen, als sie anzuhören und schön zu finden. Es ist eine senile Haltung, die Haltung eines lüsternen Greises zu betrachten, aber nicht lieben zu können. Aber unter dieser Haltung hat sich die Musik selbst verändert und ist eingeschrumpft. Wie das klare, entschlossene Wort verboten war, so verbot sich die klare, entschlossene Musik. Es ging statt in den Willen und in die Muskeln – in den Vorwillen, in die Gefühle und Träume hinein. Die Musik wagte keine

Bestimmtheit, der feste Satz blieb ihr im Mund stecken, sie rollte in die ewige Melodie hinein, sie vermied es zu formulieren. Man entwickelt, von der Außenwelt abgeschnitten, ein Höhlendasein. Diese Musik ist die Wandmalerei der deutschen Höhlenbewohner."

Die „Zeitschrift für Musik" setzt, des fachlich-trocknen Tones müde, seit einiger Zeit ihren Lesern Novellen und musikalische Silbenrätsel vor. Im Oktoberheft werden die Auflösungen eines dieser Rätsel publiziert. Manche Einsender lassen dem tief im deutschen Gemüt ruhenden Drang zur dichterischen Mitteilung ungehemmten Lauf. So regt das gelöste Rätsel Herrn A. E. W. Müller in Leipzig zu folgendem lyrischen Erguß an:

„Verachtet mir die Meister nicht
Und ehrt mir ihre Kunst!
Heut hält man über deutsch Gericht
Und buhlt um fremde Gunst.

Atonalismus seelenlos
Und kalte Sachlichkeit,
Der Niggerjazz, der Gernegroß,
Die stampfen durch die Zeit.

Sind deutsche Meister stark und echt
Nicht kräftig auf dem Plan,
Wird unsere Kunst, wie wir, als Knecht
Den Feinden untertan.

Daß dieses Leid uns bleib erspart
Und dumpfer Grabesdunst,
Ihr Meister wahrt die deutsche Art
Und schirmt die deutsche Kunst".

Im gleichen Heft liefert Willi von Moellendorf die zweite Tüte der „Musikalischen Pfefferkuchen-Krümmel" aus seiner Bäckerei. Wir lesen unter

Gewaltiger Fortschritt.

Reizend: diese Titelblätter von heutigen Neuausgaben unserer alten und ältesten Klassiker! Wie werden solche Titelblätter aber erst einmal in fünfzig Jahren aussehen!! Da kann es dann z. B. nicht mehr bloß heißen: Johann Sebastian Bachs Meisterwerke, herausgegeben von Herrn General-Musikdirektor Geheimrat Dr. Friedrich Wilhelm Hinkepinke, Professor an der Universität in Klagenfurt, sondern es wird ganz selbstverständlich heißen müssen: johann sebastian bachs bekanntere werke, herausgegeben von Meister und General-Musikdirektor Geheimrat Dr. Friedrich Wilhelm Hinkepinke, weiland Professor an der Universität in Klagenfurt, neu herausgegeben von Herrn Über-Professor und Tripel-Doktor Eugen Kaspar Punkehunke, wirklichen geheimen Oberregierungsrat und Dezernenten für streng-wissenschaftlichen Kunstbetrieb im internationalen Wettball- und Weltall-Ministerium; Sitz: Jammerstadt, am Schnittpunkt der Raumraketen-Linien „Monsalvat – Kosmische Börse" und „Germania – Judäa".

Was es so alles gibt. Es wird sogar gedruckt, und Leser lassen es sich bieten.

Heinrich Strobel

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

Frank Warschauer (Berlin)

RUNDFUNK UND KRITIK

Daß die Kritik der technischen Verbreitungsmittel eine halbgelöste Aufgabe darstellt, sieht man, wenn man irgendeine Zeitung aufschlägt. Die Unsicherheit diesem Gebiet gegenüber zeigt sich meist schon in der journalistischen Aufmachung; Film, Rundfunk und Schallplatte werden in vielen Zeitungen noch immer von der guten Stube des Feuilletons ferngehalten, das für die feinen Angelegenheiten des Theaters, der Oper und des Konzertsaals reserviert bleibt; sie müssen sich mit einem Platz im Hinterhaus zwischen Annoncen oder im lokalen Teil begnügen. Man darf das nicht als belanglose Äußerlichkeit buchen; es ist kennzeichnend für eine Rangordnung, die noch immer in den Köpfen sehr vieler Menschen spukt und ihnen durch Autorität der Zeitung immer wieder suggeriert wird. Und es ist nur ein Symptom dafür, daß diese Kritik nicht im entferntesten so eingeordnet und ausgestaltet ist, wie es der Lage der Dinge heute und morgen entspricht.

Es mußte deshalb begrüßt werden, daß sich eine Versammlung von Kritikern einmal mit diesem Thema ausführlich beschäftigte Das geschah auf dem vierten internationalen Kritikerkongreß, der Ende September in Prag stattfand. Es gibt mancherlei Gründe, diese Zusammenkunft mit einiger kritischen Zurückhaltung zu beurteilen; immerhin ergab sie aber unter anderem eine Gelegenheit zu einer Aussprache über dieses Thema mit einer Reihe von klugen Persönlichkeiten aus verschiedenen Ländern. Sie erfolgte in einer besonderen Sektion und endete nach einem Referat des Verfassers dieser Zeilen mit einer Resolution, wie dies bei Kongressen so zu geschehen pflegt. Nun waren wir uns allerdings nicht im unklaren darüber, daß von einer Resolution allein noch keine umstürzende Wirkung auszugehen pflegt; immerhin kann aber, so meinten wir, eine so entschieden formulierte gemeinsame Meinungsäußerung unter Umständen von Nutzen sein; nämlich unter den Umständen, daß sie auf Personen im Zeitungsbetrieb oder an anderer Stelle trifft, die Elastizität und guten Willen besitzen, Eigenschaften, die allerdings weniger häufig sind, als man annehmen sollte. Es hat sich von selbst ergeben, daß in dieser Resolution Feststellungen über die soziologische und künstlerische Situation gemacht werden, die vielleicht auch für einen weiteren Kreis Interesse haben, als den der Journalisten und Verleger, an deren unmittelbare Adressen sie gerichtet sind. Es mögen deshalb hier einige Sätze daraus mitgeteilt sein.

. . . „Die neuen Aufgaben der Kritik (von Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm) können nur gelöst werden, wenn Klarheit darüber herrscht, daß diese technischen Verbreitungsmittel, die den Weg zu den breiten Volksschichten und den Weg von einem Volk zum andern eröffnen, von entscheidendem kulturfördernden oder auch kulturschädigenden Einfluß sein müssen. Dieser Tatsache wird eine in Bezug auf Stellung des Kritikers oder journalistische Aufmachung untergeordnete Behandlung in der Presse nicht

gerecht. Andrerseits steht der Raum, welcher der Kritik unmittelbarer künstlerischer Darbietungen eingeräumt wird, heute in keinem Verhältnis mehr zu der überragenden Bedeutung der neuen Gebiete mechanischer Verbreitung. . . . Es ist das größte Gewicht darauf zu legen, daß die Kritik dieser Gebiete durch die privatwirtschaftlichen Interessen der in Betracht kommenden Unternehmungen in keiner Weise beeinflußt wird."

Der letzte Satz ist besonders aktuell in einem Augenblick, in dem von Seiten der Filmindustrie in der dreistesten Weise ein Vorstoß gegen die Freiheit der Kritik unternommen wird. Taten sich doch da die Herren der „Spio", der Spitzenorganisation des deutschen Films, zusammen und beschlossen unter anderem: „in jedem Fall einer unsachlichen und willkürlichen Kritik sowohl in der Öffentlichkeit als auch den einzelnen Verlagsunternehmen gegenüber das Unsachliche und Ungehörige unter genauer Prüfung der Eignung und Vorbildung des Kritisierenden bekanntzugeben" und solche Bekanntgabe, versteht sich von selbst, durch einen Druck auf den Annoncenteil der Zeitung recht nachdrücklich zu gestalten. Eine Drohung, die keineswegs leer ist, sondern, da sie von Herren mit sehr vollen Händen ausgeht, auf die Disposition der Verlage sehr merkbare Rückwirkungen haben kann, wogegen sich die Kritik bereits zu wehren versuchte.

Man sieht: auch auf diesem Gebiet ist die Reaktion in kräftigem Anmarsch. Wie die Kritik der neuen Gebiete weit in soziologische, staatliche, wirtschaftliche Zusammenhänge führt, so ist sie selbst in diese gelagert. Sie stellt durch ihre Existenz und durch ihren Inhalt Probleme, die weit über das Nur-Künstlerische hinausgreifen. Und sie macht ein weiteres Fragezeichen hinter den kritischen Betrieb dieser Zeit, der das Gegenstück des leerlaufenden Konzert- und Theaterbetriebes ist.

Hermann P. Gericke (Halberstadt)

UNSERE STELLUNG ZUM GRAMMOPHON

Wir wohnen in mittleren und kleinen Städten. Wir haben nie Musik studiert. Wir haben unseren Beruf; wir sind Lehrer, Ärzte, Juristen, Kaufleute. Wir interessieren uns für Musik – doch das ist zu wenig gesagt – wer interessiert sich nicht alles für Musik! Wir arbeiten an der Musikkultur der Provinzstädte. Wir besitzen alle wichtigen Partituren. Wir kennen das Wesentlichste von der Gregorianik bis zu Hindemith. Wir lesen den Melos. Wir leiten Chöre, Singgemeinden, Collegium musicum. Wir veranstalten Konzerte mit stilvollen Programmen. Wir leiten Kurse. Wir treiben Kammermusik. Wir singen Kanons und blasen Blockflöte.

In unsere Stadt verirrt sich kein Künstler mehr auf eigenes Risiko. Die Buchhandlungen haben ihre Versuche als Konzertunternehmer teuer bezahlen müssen. Die Chöre haben kein Geld, auswärtige Solisten zu engagieren. Wir beherrschen das Feld! Schnell werden wir zu Stadtgrößen – doch fühlen wir uns nicht ganz wohl dabei Ewig hören wir nur uns selbst, unsersgleichen oder Schlechtere als uns. Wir veranstalten alles, wir leiten alles, wir sehen Erfolge. Am Ende kritisieren wir uns untereinander uch noch. Wir werden unfehlbar, weil weiter niemand da ist.

Haben wir ein Vierteljahr unseren Chor, unser Orchester geleitet, so liegt dieser Klang uns so stark im Ohr, daß wir die ideale Orchester- und Chorklangfarbe nicht mehr in uns zu erzeugen vermögen. Unsere Maßstäbe werden enger. Jedes Konzert, das wir in einer Großstadt hören – sofern wir es uns einmal leisten können – wird uns dadurch zu einem so elementaren Erlebnis, wie es der verwöhnte Großstadtmusiker nicht nachempfinden kann.

Da bietet sich uns Provinzgrößen die Schallplatte. Sie bedeutet für uns in dieser Krisenzeit alles. Sie ist uns Lehrer, Konzert und Maßstab. Jetzt können wir an Stokowskis Streichern wieder die richtige Klangvorstellung gewinnen. Jetzt lernen wir wieder, daß die künstlerische Leistung erst da beginnt, wo wir eigentlich bei unseren begrenzten Möglichkeiten immer aufhören müssen. Daneben gibt sie uns für unser privates Studium ein gutes Hilfsmittel. Darauf sei hier jedoch nicht eingegangen, weil auf diese Bedeutung schon öfter in Artikeln hingewiesen worden ist. Wir wollen vielmehr das Besondere unsererer Situation beleuchten.

Die Musik, die wir nur von der Partitur, oder, noch schlimmer, nur vom Klavierauszug her kannten, wird jetzt erst sie selbst. (Leider lassen uns in dieser Hinsicht die Plattenfirmen in Bezug auf die moderne Musik noch sehr im Stich, sodaß über diese selbst bei den Musikkennern der Provinzstädte die eigenartigsten Vorstellungen herrschen.) Will ich demnächst die Regersche Orgel-Toccata spielen, – was liegt näher, als die Sittardsche Orgelplatte zugrunde zu legen?! Unsere Chöre haben noch niemals die Musik, die sie treiben, vollendet gehört – jetzt bekommen sie sie auf Platten zu hören und erhalten so erst einmal eine Vorstellung von der Schönheit der Werke, an denen sie arbeiten. Und das Collegium musicum muß es sich evtl. gefallen lassen, taktweise einmal zu hören und nachzuspielen. (Dabei ist es selbstverständlich falsch, diese Methode dauernd anzuwenden.) – Sie fürchten, die Musik werde typisiert? Alle großen Maler haben zuerst kopiert – und eine gute Kopie ist immer noch besser als eine ungeschulte Originalität. Hat einer von uns wirklich Eigenes zu sagen, so wird er sich schon durchsetzen. Endlich können wir unserem laienhaften Publikum von der Musik unter Anwendung der Platte musikalisch reden, und sind nicht auf die schiefen literarischen Ausschmückungen angewiesen. Wo wir also hinsehen – Dank dem Grammophon!

Freilich sind ganze Werke teuer. Wir helfen uns so: zu Dritt haben wir eine Arbeitsgemeinschaft. Was der eine kauft, kauft der andere nicht, und so steht uns das dreifache Material zur Verfügung. So geben wir uns unsere Symphonie-Konzerte selbst. Die herrlichsten Werke aller Zeiten, sorgfältig aus den verschiedensten Ausgaben gewählt, liegen vor.

Nur müssen wir uns vor einem hüten: daß wir nicht zu rechnen beginnen: Sollen wir zu dem Konzert Furtwängler in X fahren oder uns die . . . . . Symphonie kaufen!? Mögen wir uns auch vorübergehend für die Platten entschieden haben, es dauert nicht lange, dann fahren wir wieder – um unsere durch Platten verbildete Klangvorstellung an dem Original zu korrigieren.

INTERESSANTE JAZZPLATTEN

In einem Augenblick, wo die Entwicklung des Jazz bis zu einem gewissen Grade abgeschlossen scheint, ist es von Wert, sich an einigen typischen Beispielen den Originaljazz zu vergegenwärtigen. Es muß betont werden, daß die Schallplatte das wichtigste Hilfsmittel dazu darstellt, da der sonst mit den Tanzkapellen direkt nach Europa importierte Jazz mit wenigen Ausnahmen bereits für die Bedürfnisse der europäischen Vergnügungsindustrie zurechtgestutzt worden ist.

Wie dies geschieht, zeigt deutlich die Aufnahme des gleichen, von einer der besten Negerjazzbands gespielten Stückes einmal durch eine Firma, die in erster Linie für den Bedarf der amerikanischen Neger arbeitet, und dann durch eine auf das internationale Geschmacksniveau eingestellte Weltfirma ("The mooche" von Duke Ellington auf Okeh 8623 und Brunswick A 8064). Das Stück selbst liegt stilistisch in der Mitte zwischen dem anspruchsvollen, von weißen Amerikanern prätendierten symphonischen und dem reinen Tanzjazz. Die Ausdrucksmittel, die sich innerhalb der Motorik der Tanzmusik entwickelt haben, werden hier in einer geschlossenen, auf bloßes Anhören bestimmten Form eingesetzt, ohne dabei durch Nachahmung europäischer Formelemente in ihrem Sinn verbogen zu werden. Ein düsteres, trauermarschartiges Grundthema wird in einer Bindung von mechanisch-starrer mit spontan-explosiver Rhythmik und in kühnen, grellen, jedoch sehr kunstvoll abgestimmten Farben abgewandelt. Auf der Brunswickplatte erscheint dies alles gedämpft, gesäubert, geglättet, und in dem Maße ärmer, wie es salonfähiger wird.

Man wird darin keinen Einzelfall erblicken dürfen, sondern ein Symbol für das Schicksal des aus der Produktivität des amerikanischen Negers hervorwachsenden Jazz innerhalb der amerikanisch-europäischen Musikwelt. Der Jazz der weißen Amerikaner und Engländer Witheman, Hylton etc. stammt aus zweiter Hand; man wird daher an ihm auch nicht das Schicksal des Jazz ablesen dürfen, auch nicht an solchen musikalischen Katastrophen wie dem Witheman-Tonfilm: „Jazzkönig".

Man findet auf Platten weitere wertvolle Beispiele für die beste Jazzinstrumentaltechnik, unter anderem bei den Aufnahmen des Negertrompeters Armstrong (so Westend Blues, Parlophon A 4547). Eine wesentliche Ergänzung findet unser Wissen von den teilweise auf dem Boden europäischer Musiktradition gewachsenen Spirituals durch Aufnahmen von Negergottesdiensten, in deren verzücktem Sprechgesang man die typisch exotische Neigung zum Forcieren und Entstellen der Stimme und das erstaunlich reich differenzierende rhythmische Empfinden des Negers studieren kann. (Vocalion B 1110).

Die reiche Gebrauchsmusik des englisch-amerikanischen Tanzjazz, die natürlich künstlerisch einer ganz anderen Rangstufe angehört, bringt aber immer wieder Stücke hervor, die ihren Zweck angenehm und wohlklingend erfüllen. Unter ihnen hält etwa Jack Hylton mit Platten wie Electrola E. G. 1908 und Electrola E. G. 1700 ein gutes Niveau; Stücke, bei denen die Vor- und Nachspiele mit mancherlei hübschen Wendungen selbständig ausgebaut sind.

Heinrich Strobel und Frank Warschauer

KRITISCHE UMSCHAU

Berliner Funkumschau

Die Berliner Funkstunde gibt dem Musikleben der Reichshauptstadt immer entscheidendere Anregungen. Seien wir offen: das Konzert unter *Ansermet,* mit *Strawinsky* als Solist, war die wertvollste musikalische Veranstaltung der bisherigen Saison. Es war zugleich ein Beweis dafür, daß die klassische Literatur keineswegs so abgespielt ist, wie es nach dem Durchschnitt der Programme scheinen muß. Wer kennt das g-moll-Concerto für Streicher von Händel mit der weich schwebenden Musette, wer kennt die erste Londoner Sinfonie von Haydn in C-dur mit dem bis zu Beethoven vordringenden ersten Satz, mit einem jener geistreichen, sprühenden Finali, die immer wieder entzücken? Ansermet aus Genf muß kommen, um uns an diese Kostbarkeiten alter Musik zu erinnern, und er tut es auf die eleganteste, kultivierteste Art. Dann spielt Strawinsky sein Capriccio, diese geniale Neuformung Weberscher Klaviervirtuosität. Stilkopie? Alles eher als das. Strawinsky durchleuchtet die alten Themen, die alten Figuren mit seinem scharfen Intellekt, er nimmt ihnen die gefällige, äußere Brillanz, er kühlt sie aus und verkoppelt sie mit verblüffenden Gegenstimmen, er verschärft die Harmonik durch oft kaum merkbare Zutaten, seine aufhellende Instrumentation gibt ein völlig neues Klanggewand. Dieses Stück hat die Strenge, die Dichtigkeit und die bohrende Kraft seiner früheren Werke. Nur Verranntheit kann Strawinskys früheres Schaffen gegen ein Meisterwerk wie das Capriccio ausspielen. Wieder trägt Strawinsky den Klavierpart, der die Webersche Technik eigenartig verhärtet, verschärft, selber vor. Freilich: damals bei Klemperer wirkte sein Klavierspiel noch unmittelbarer, noch plastischer. Dann eine Uraufführung – die Orchesterbearbeitung der drei kleinen Stücke für Streichquartett, ein Musterbeispiel für die unnachahmliche Kunst von Strawinskys Orchestration, die namentlich das erste und dritte Stück zu neuer, gesteigerter Wirkung bringt. Als letztes Stück ist eine Studie über spanische Motive angehängt, die alle Kühnheiten der Sacrepartitur noch einmal heraufbeschwört. Das Funkorchester bringt diese Musik unter Ansermet überraschend farbig und differenziert heraus. Eine bewegte und schmiegsame Aufführung von Debussys „La mer" beschließt den schönen Abend.

Ein paar Wochen vorher dirigierte *Prokofieff* am Berliner Sender. Man nennt ihn oft in einem Atemzug mit Strawinsky. Aber wie weit ist dieser bestenfalls amüsante Klangspieler von der geistigen Konsequenz, von der schöpferischen Elementarität seines großen Landsmannes entfernt. Diesmal war auch das Programm nicht glücklich zusammengestellt; nach der oberflächlich effektvollen Ouvertüre, und nach einem unverbindlichen, blassen Divertimento und nach dem frühen, noch von Scriabines ekstatischer Virtuosität abhängigen zweiten Klavierkonzert, wirkte der Marsch aus den Drei Orangen jugendlich und erfrischend.

Die funkisch brauchbaren Opernquerschnitte brachten Verdis Jugendoper *„I Lombardi"*. Ein Stück mit Mord, Kriegsgemetzel, Verrat und edelmütiger Versöhnung, ein Stück ohne dramatisches Verantwortungsbewußtsein, mit allen Leichtfertigkeiten und Schludrigkeiten der nachbellinischen Oper, aber von einem jugendlichen Feuer, von einer alarmierenden Verve – man kann verstehen, daß Verdi der musikalische Führer der nationalen Revolution Italiens wurde. Gurlitt gab der Musik alle Energie, die sie erfordert.

H. Str.

Bach auf der Schallplatte

Einige Neuaufnahmen Bachscher Musik verstärken die Erkenntnis, daß die klaren Konturen, die zwangsläufige Architektonik und die innere Gebundenheit Bachs sich für die Schallplatte ganz besonders gut eignen. *Stokowski* musiziert mit dem Philadelphia-Symphonie-Orchester (Electrola E J 504) Bachs zweites Brandenburgisches Konzert (leider nur den ersten Satz). Der prächtige Klangapparat ist hier beinahe schon zu groß. Er verführt, besonders im Streicherklang zu dynamischen Experimenten, die das innere Gleichgewicht dieser Musik bedrohen (muß denn jeder Satz von Bach mit der Fassade einer anschwellenden Verbreiterung schließen?)

Gleichzeitig erscheinen zwei Werke für unbegleitete Violine, interessant gerade durch ihren Kontrast. Es ist die fünfte Solosonate in C-dur, gespielt von dem phänomenalen jungen Ägypter *Yehudi Menuhin* (Electrola D B 1368–70) und die Suite mit der großen Chaconne in der Wiedergabe *Adolf Buschs* (Electrola D B 1422–24). Bei gleicher Qualität der Aufnahme wirken beide Platten völlig verschieden. Auch auf der Platte erscheint das Wunderkind unserer Konzertsäle vor allem als tonliches Phänomen (und gerade von dieser Perspektive aus für die Schallplatte besonders geeignet), ohne indessen an Bach noch heranzukommen. Bei Busch aber bleibt es erstaunlich, in welchem Grade es der Schallplatte gelungen ist, die Persönlichkeit einzufangen. Seine gegenwärtig kaum vergleichbare Auffassung der Chaconne spiegelt sich in jeder Einzelheit wieder und sichert gerade dieser Aufnahme außer dem persönlichen Genuß einen Kulturwert. *H. M.*

Toscanini auf Electrola Die Gastspiele Toscaninis in Deutschland haben das Interesse für Schallplatten-Aufnahmen seiner Aufführungen gesteigert. Uns liegt eine Electrola-Serie der *Haffner-Sinfonie* von *Mozart* (E. J. 539–541) vor, die zeigt, daß Toscaninis Musizieren bei aller bewundernswerten Präzision doch niemals starr ist. Man kann sogar erstaunt sein über die tempomäßige Kontrastierung der beiden Motivkomplexe im Hauptthema des ersten Satzes, über die nachgebende Melodieführung im Andante. Die Aufnahmen sind hervorragend. Die unerhörte Schlagkraft und Präzision, die einzigartige, reinliche Klangschönheit des New Yorker Orchesters – alles ist greifbar deutlich.

Technisch einwandfrei ist auch eine Neuauflage einer Carusoplatte (D. B. 1386). Aber weder in der Arie aus der „Afrikanerin" noch im „Addio" von Tosti kommt das Stimmphänomen des Italieners ganz zur Geltung. *H. Str.*

RUNDFUNK-NOTIZEN

Im ersten *Studienkonzert* des *Frankfurter Senders* wurden u. a. das Klarinettenquintett von *Matyas Seiber* und eine Komposition von *Erich Itor Kahn* gespielt. *Dr. Wiesengrund-Adorno* hält die Einführung zu diesen Konzerten, die neue Musik so deutlich kennzeichnen wollen, daß nur Interessenten zuhören. Wiesengrund macht demnächst auch ein Zwiegespräch mit Krenek über „Arbeitsprobleme des Komponisten" und arbeitet an einer Musik zu *Cocteaus* „La voix humaine", die am Frankfurter Sender zur deutschen Uraufführung gelangt.

Der *Kölner Rundfunk* übertrug an Allerseelen die Düsseldorfer Uraufführung von *Lothar Windspergers* „*Requiem*", eine Woche darauf brachte er Mozarts „*Re pastore*" in einer neuen deutschen Bearbeitung heraus.

Die *Deutsche Welle* veranstaltet diesen Winter zwei Arbeitsgemeinschaften, um die Hörer zur Musik zu erziehen. *Professor Mersmann* behandelt in der Form von Gesprächen die Gebiete „Hausmusik" und „Neue Musik".

Im Rahmen der Woche neuer Musik in *München* brachte die deutsche Stunde in Bayern eine kleine Funkrevue „*A propos Bahnhof*" von Rudolf von Scholz, Musik von *Gerhart von Westermann* zur Uraufführung. Der Münchner Sender spielte ferner Tscherepnins „Magna mater" zum ersten Male.

Die *Mirag* in *Leipzig* brachte eine Kantate von Fritz Reutter „*Huttens letzte Tage*" zur Uraufführung. Sie teilte mit, daß „die Kantate ein Bekenntnis des Komponisten darstelle, der in dieser trostlosen Zeit versuchen will, seine Zuhörer innerlich aufzurichten". (Ein warmes Abendbrot wäre vielleicht für diesen Zweck empfehlenswerter.)

Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug, der Leiter der Dresdner Philharmonie, brachte im mitteldeutschen Rundfunk (Leipzig) ein symphonisches Programm „Das junge Nordland". *Jean Medin*, der Führer der lettischen Komponisten, fand mit seiner II. Orchestersuite Beachtung.

Die Uraufführung der „*Kleinen Lustspiel-Suite*" für Orchester von *Hermann Wunsch* fand im Leipziger Sinfonie-Konzert unter Dr. Szendrei statt und ward durch den Leipziger Sender übertragen. Das Werk ist im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig, erschienen.

Die Funkstunde Berlin und der Königsberger Sender haben die „Ostpreußen-Ouvertüre Op. 14", von *Herbert Brust* zur Sendung angenommen,

Auf den Programmen der 23 Freitags-Konzerte der *Londoner B. B. C.*, die unter Leitung von A. Boult, Henry Wood, L. Ronald, Scherchen, Ansermet, Fried und Coates stehen, findet man u. a. folgende modernen Werke: „Pelleas und Melisande" von Schönberg, Klavierkonzert von Strawinsky, Variationen, zweite Sinfonie und Violinkonzert von Elgar, „November" von Wood, zweite Sinfonie von Bax, Meersinfonie von Vaughan Williams „Die Planeten" von Holst und „Morning Heroes" von Bliß.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

DEUTSCHE ZEITSCHRIFTEN

Im April dieses Jahres kamen zwei neue Musikzeitschriften heraus: „Die Musikpflege“ (Eberhard Preußner, bei Quelle & Meyer) und „Musik und Gesellschaft“ (Hans Boettcher, im gemeinsamen Verlag von Kallmeyer und B. Schott's Söhne). Zum gleichen Zeitpunkt stellte die Zeitschrift „Musik und Leben“ ihr Erscheinen ein. Musik und Gesellschaft – Musikpflege: die Titel dieser Zeitschriften kennzeichnen die neue Situation. Es geht nicht mehr um rein fachliche oder aesthetische Probleme. Es geht um den Sinn der Musik selbst, um ihre Stellung im Gesamtbild des geistig-kulturellen Lebens, um ihre Gegenwärtigkeit im heutigen Menschen. Pädagogik und Soziologie wurden auch für den Musiker zu entscheidenden Begriffen. „Musik und Gesellschaft“, die das Erbe der „Musikantengilde“ übernimmt, trägt den Untertitel: „Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik“. Preußner gibt seine neue Zeitschrift in Verbindung mit der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht heraus. In seinem ersten Heft steht ein programmatischer Aufsatz von Leo Kestenberg: Musikpflege und Musikorganisation. Der Führer der modernen Musikpädagogik gibt historische Bemerkungen zur Entwicklung der elementaren Musikpflege, auf der allein die künstlerische gedeihen könne. Er deutet weiter an, wie der Staat durch organisatorische Zusammenfassung der verschiedenen Kräfte und Gruppen die Musikpflege zu fördern bestrebt ist. In zwei Fortsetzungen ist der grundlegende Vortrag Hermann Scherchens über Musikpflege im Rundfunk abgedruckt, von dem bereits in einem früheren Heft des „Melos“ die Rede war. In der zweiten Nummer fällt ein hervorragender Artikel von Alfred Döblin auf: Nutzen der Musik für die Literatur. „Im Musikalischen hat es der Geist leichter als im Sprachlichen. Die Musik hat Modellcharakter für die Literatur. Wirkliche Musikalität, das heißt Einsicht in die beinahe übergeistige, überlogische Natur der Musik, ist daher für den Schriftsteller unerläßlich“. Ernst Krenek, der in letzter Zeit viel publizistisch arbeitet, wendet sich gegen die Überschätzung des Gebrauchswertes aller Kunst.“ Die Musik ist seit Jahrhunderten einer so direkten Zweckbestimmung wie sie der Schlager oder Militärmarsch heute noch hat, längst entwachsen und, von da aus gesehen, durchaus zu einem geistigen Luxusartikel geworden. Was nottut, ist nicht, die Musik zum Gebrauchsartikel zurückzubilden, sondern den Sinn für geistigen Luxus wiederzuerwecken“. Musik als pikantes Reizmittel für den Besitzenden nach luxuriösen Soupers – Krenek als Fürsprecher einer genießerischen Geschmäcklerei. Über das Musikseminar, das er mittlerweile in Freiburg verwirklichte, spricht Erich Doflein. Das Septemberheft beschäftigt sich mit dem Fragenkomplex: Musik als Beruf. Georg Schünemann schreibt einen Brief an einen Abiturienten über Berufswahl. Grundtenor: Eignung und Können sind entscheidend, die Begeisterungsfähigkeit allein tuts nicht. Preußner geht in einer vorzüglichen Studie gegen die Fabel von der Musik als „freiem“ Beruf vor. Das Gros der Musiker sind Beamte oder Angestellte. Bleiben die Privatmusiklehrer – „aber sie gehören heute zu einem erschreckend hohen Prozentsatz zum Prole-

tariat". Preußner fordert strenge Planwirtschaft – nicht mehr Menschen ausbilden, als wir brauchen können. „Musikalische Berufskunde heißt das Fach, das wichtiger als jeder Theorieunterricht wäre."

„Musik und Gesellschaft" eröffnet Fritz Jöde, der als Herausgeber zeichnet, mit einer programmatischen Einleitung. Im selben Heft stellt Paul Hindemith in erfrischend eindeutiger Art „Forderungen an den Laien". Er warnt ihn vor Überheblichkeit und wünscht eine engere Zusammenarbeit zwischen produzierenden Musikern und konsumierenden Laien. Den Aufgabenkreis der Musikpolitik umreißt Eberhard Preußner. Das nächste Heft steht unter der Devise: Musik und Arbeit. Die Beziehung zwischen Rhythmus und Werkarbeit wird untersucht. Der Werktätige spricht selber. Besonders gelungen ist die Juli-Nummer, die in verschiedenen Aufsätzen die Rolle der Musik in der Großstadt, in der Kleinstadt und auf dem Land behandelt. Die einzelnen Schreiber, die der Vorwurf literatenhafter Einstellung nicht treffen wird, weisen alle auf die gegenwärtige Krise der Musik hin. Das ist wichtig in einem Augenblick, wo schöngeistige Aestheten diese Krise lediglich als Erfindung intellektualistischer Großstadthirne bezeichnen.

Sehr aufschlußreich auch eine Studie „Musik im heutigen Italien" von Hans Hartmann. Sie zeigt, mit welcher Planmäßigkeit der Faschismus auf kulturellem Gebiet arbeitet. „Die Instrumentalmusik kommt wieder zur Ehre, und zwar unter den strengen Idealen harmonischer Klarheit, rhythmischer Energie, eines soliden Kontrapunkts, melodischer Einfachheit. Mit dem Stigma des Reaktionären ist dies nicht abzutun, sondern man will Gesundung, Abkehr vom Startum, intensivere Pflege der Hausmusik und die Neuausbildung eines neuen, dem gegenwärtigen Staate und seiner Disziplin angemessenen Stiles".

Die folgenden Nummern sind dem musikalischen Theater gewidmet, wobei naturgemäß die Lehrstücke besonders eingehend behandelt werden. Aus Brechts „Versuchen" ist die grundlegende Untersuchung „Zur Soziologie der Oper" abgedruckt. Gegenüberstellung der dramatischen (kulinarischen) und der epischen Form des Theaters in schlagenden Antithesen. „Dem Publikum muß vorgeworfen werden, daß es im Theater eine ganz andere Haltung einzunehmen wünscht, als es sonst (im Leben) einnimmt ... Herausstürzend aus dem Untergrundbahnhof Friedrichstraße, begierig Wachs zu werden in den Händen der Magier, hasten diese erwachsenen, im Daseinskampfe erprobten und unerbittlichen Männer an die Theaterkassen. Eine Oper wie „Mahagonny" erlebend, machen sie dann natürlich Krach und behaupten schlankweg, so etwas passe nicht in die Oper, während doch höchstens sie selber in ihrer Rolle als Opernbesucher nicht ins Leben passen und zwar in ihr eigenes". Weiter: „Die alte Oper schließt die Diskussion des Inhaltlichen absolut aus. In der jetzigen Gesellschaft ist sie nicht wegzudenken. Ihre Illusionen haben wichtige gesellschaftliche Funktionen. Der Rausch ist unentbehrlich". Die neue Oper will das Lehrhafte auf Kosten des Kulinarischen immer stärker betonen. Ziel: „aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand zu entwickeln und gewisse Institute aus Vergnügungsstätten in Publikumsorgane umzubauen".

Die anderen Zeitschriften halten ihre bekannte Linie. „Die Musik" hat ihre Versuche eingestellt, sich mit Zeitideen produktiv auseinanderzusetzen. Sie ist wieder das literarische Pendant zu den großen Abonnementskonzerten – repräsentativ (auch in der

Aufmachung), unverbindlich informierend. Schmuckstück auf der brokatenen Flügeldecke. Westermanns Monatshefte in der Musik. Im Juliheft beschäftigt sich Julius Kapp mit dem Privatdruck von Wagners Autobiographie. Er stellt fest, daß das „Gerede von einer unterdrückten Autobiographie völlig haltlos und unbegründet ist". Im Mai brachte „Die Musik" ein Sonderheft „Festspiele" heraus, das von Bayreuth bis Oberammergau reicht. Aus dem Märzheft ist Epsteins Aufsatz: Neue Klaviermusik für Kinder anzumerken. Auch der für die Reaktion auf allen geistigen Gebieten aufschlußreiche Vortrag Paul Bekkers „Oper und Operntheater der Gegenwart" ist abgedruckt. Im Oktoberheft finden wir Paul Bekkers Pariser Wagnervortrag. Ein Herr Stürmer fordert ferner in schwungvollen Worten Paul Hindemith auf, befreiende Schöpfertaten zu vollbringen, statt kollektivistische Musiken zu schreiben. Das neue Jahr wurde mit einem Bachheft eingeleitet, in dem Alfred Lorenz' Studie über homophone Großrhythmik in Bachs Polyphonie am meisten interessiert.

Die „Deutsche Tonkünstlerzeitung" hält eine anerkennenswerte Vielseitigkeit der Fragestellungen durch. Das Orgelproblem, Kulturpolitik des deutschen Ostens, alte Musikinstrumente – diese Themen heben sich besonders heraus. Auch die „Schweizerische Musikzeitung" verbindet recht glücklich ihre lokalen Aufgaben mit den allgemeinen Zielen. Hervorzuheben eine längere Studie von Ernst Kurth über „Schulmusik". Im Januarheft der sonst ausschließlich auf alte Musik eingestellten „Zeitschrift für Musikwissenschaft" schreibt Werner Danckert über den Klassizismus Eric Saties und seine geistesgeschichtliche Bedeutung. Im letzten Heft des Jahrgangs wie üblich die überaus sorgfältig bearbeitete und deshalb als Quellennachweis wichtige Zeitschriftenschau.

Die internationale Zeitschrift „Die Böttcherstraße" brachte im Juli eine Nummer „Weltmusik" in bekannter bibliographischer Vollkommenheit heraus. U. a. schrieben H. H. Stuckenschmidt, Hans Mersmann, Curt Sachs, Franz Schreker.

Heinrich Strobel (Berlin)

AUSLÄNDISCHE ZEITSCHRIFTEN

Die „Musique", eine der erfreulichsten Erscheinungen unter den Pariser musikalischen Revuen, eine Zeitschrift, die oft den Kreis der nur eleganten Phrase sprengte, kündigt das Ende ihrer Existenz an. Man muß das, vor allem im Interesse der neueren Kunst, lebhaft bedauern. Es scheint sich wirklich immer deutlicher das Gesetz geltend zu machen, daß alles Mittelmäßige bestehen darf, alles Vorwärtsweisende zu Fall kommen muß (siehe Kroll-Oper). Die letzten Hefte, die mir zur Besprechung vorliegen, können, reichhaltig und lebendig wie sie sind, den Eindruck nur verstärken, daß hier ein Wert verloren geht.

Ein Thema hat im Verlauf des vergangenen Winters alle ausländischen Zeitschriften mit seltener Einmütigkeit beschäftigt: der Tod Diaghilews. Buchstäblich habe ich kein einziges Blatt in die Hand bekommen, in dem nicht von dem Werk dieses ungewöhnlichen Mannes die Rede gewesen wäre. (Ausgenommen die deutschen; wie denn hierzulande die Bedeutung Diaghilews für die Entwicklung der gesamten Kunst und der Musik im besonderen auch heute noch nicht erkannt ist.) In der „Musique" hat zuerst Roland-

Manuel eine flüchtige Skizze von ihm gezeichnet (Jahrgang 3, Heft 1); später (3, 2) hat Nabokoff eine eingehende und sehr aufschlußreiche Studie über „Leben und Werk" publiziert. Wie Diaghilew, der Russe mit den universellen und internationalen Neigungen, zu der Kunstgattung des Balletts und mit dieser nach Paris kam, das ist bezeichnend nicht nur für seine eigenartige und einmalige Persönlichkeit, sondern erhellt auch die Situation der französischen Kunst, die stets gern das Visuelle mit dem Literarischen und dem Musikalischen vereint sah. In wie viele Richtungen aber die Anregungen Diaghilews ausgestrahlt sein mögen, am nachhaltigsten hat er doch auf die Musiker gewirkt. Die Schicksale der „Ballets Russes" sind aus der Geschichte der modernen Musik, zumal der westlichen, nicht mehr fortzudenken. Ja, Nabokoff versteigt sich sogar zu der Behauptung, Diaghilew sei der Inspirator vieler Werke von Strawinsky gewesen, so stamme von ihm die ursprüngliche Idee zu „Noces"; worauf Strawinsky mit einem gekränkten Brief antwortet (3, 3), in dem er sich gegen eine solche Unterstellung verwahrt. Prunières in der Revue Musicale (10, 9), Dunton Green in der Rassegna musicale (2, 9), Casella in Musicale d'oggi (11, 10) und viele andere haben dem Schöpfer dieser sublimen Ballettkultur einen Nachruf gewidmet. Vielleicht sollten wir in Deutschland es noch nachholen.

Neue Bücher über Strawinsky stehen mehrfach zur Diskussion. Das Werk von Glebow unterzieht Souvtchinsky einer scharfen Kritik (Musique 3, 6). Eine andere Arbeit über Strawinsky von Schloezer findet viel Beachtung; der Autor selbst steht (Revue musicale 11, 101) seinen Kritikern Rede und Antwort. Eine andere Nummer derselben Zeitschrift (10, 11) dreht sich nur um Russisches: Ausschnitt aus einem Mussorgsky-Buch von Valentin Parnac; Bericht über eine komische Oper von Borodin; Biographisches über Rimski-Korsakow. Von diesem ist in einem anderen und sehr peinlichen Zusammenhang die Rede, in „Musique" (3, 2). Calvocoressi zeigt an Hand einiger Zitate aus der Urfassung der „Lieder und Tänze des Todes", wie grauenhaft Rimski, als böser Ungeist Mussorgskys, auch hier das Original „berichtigt" hat, indem er ihm alle originalen Züge, harmonische wie rhythmische, entzog. Es ergibt sich das gleiche Bild wie beim Boris. Man wird in Zukunft gut daran tun, das Werk Mussorgskys nur nach den Original-Partituren zu beurteilen, die jetzt fast alle vorliegen.

Internationalität des Interessenkreises war einer der stärksten Vorzüge der Musique. Ich finde neben einer Abhandlung über Malipiero (3, 3) einen komprimierten und inhaltsreichen Abriß über Hindemith von Strobel (3, 4); neben einem gründlichen Versuch über „Die zeitgenössische englische Schule" von Suzanne Demarquez, der eine Menge auch bei uns unbekannten Materiales enthält (3, 2 – 3), eine Umfrage über Rossini, veranlaßt durch den Erfolg der Neuaufführung einiger Opern dieses Meisters in Paris. Sauguet hat, lange vor der Berliner Première, seine Begeisterung für den „Colomb" bekannt (3,5). Sehr interessant ein Beitrag Milhauds, der eine Analyse der siebenten Fuge aus der Kunst der Fuge von Satie veröffentlicht (3, 4). Diese Analyse erschüttert nicht eben durch Tiefsinnigkeit, aber sie ist ein schönes Beispiel für die Bescheidenheit, mit der Satie, als fast vierzigjähriger Schüler der Schola, sich dem Urteil seines Lehrers unterwarf. Inzwischen ist auch Graesers Bearbeitung der Kunst der Fuge in Paris aufgeführt und sehr verschieden kommentiert worden (3, 4). Wichtig noch das Referat über eine Darstellung der Matthäuspassion in Basel, bei der endlich einmal die ganz dünne Be-

setzung der Bachzeit gewählt wurde: 32 Sänger, 30 Instrumentalisten. Der Eindruck soll, nach dem Referat von Mooser (3, 2), außergewöhnlich gewesen sein. Wer wagt bei uns den Versuch?

Die Revue musicale verfolgt bekanntlich keinerlei bestimmtes Programm in ihren Heften, außer in den Sondernummern, deren eine dem Schaffen Diaghilews gerecht werden soll. Man trifft dort also Historisches und Allerneustes bunt nebeneinander. Koechlin verteidigt mit Leidenschaft den Komponisten Chabrier, den man drüben scheints nicht für voll nehmen will (11, 100) (wir kennen von ihm nur „Gwendoline", dem Namen nach, als eine Wagner nachempfundene Oper und sonst gar nichts). Eine Studie über den brasilianischen Musiker Villa-Lobos (10, 10) führt uns ebenfalls in terram incognitam. Robert Jardillier untersucht die Rolle der „Musik auf den Gymnasien" (10, 10); Betrachtungen über diese Frage finden sich auch für England im Dominant (2, 5); für Amerika in Musical Times (71, 1046). Immer wieder ist man erstaunt, wie völlig anders sich dieses Problem im Ausland stellt als bei uns: nämlich nach wie vor als ein ästhetisches. Daran ändert auch die Gründung ständiger Schulorchester in Amerika wenig. Musik bleibt ein Fach, halb Geschichte, halb Ästhetik. – In Nummer 103 des Jahrgangs 11 hat der Prager Ullmann über das Saxophon geschrieben, eine Historie und Systematik des Instruments gegeben. Die Behauptung übrigens, vor der Moderne hätten nur Debussy und Strauß sich des Saxophons bedient, ist falsch: es fehlt Bizet.

Wichtig später noch ein Spezialheft „Mechanische Musik" (106); darin ein umfassender Bericht über die ersten Versuche einer Musique radiogénique, der sich naturgemäß in der Hauptsache mit Deutschland beschäftigt. Die Frage der mechanisch reproduzierten Musik beginnt überhaupt mehr Beachtung zu finden als das bisher in Frankreich der Fall war. Ein neues Blatt, La Joie musicale, ist vornehmlich diesen Fragen gewidmet. Aus den Nummern 6 und 7, die mir durch Lebendigkeit und Schärfe auffallen, erwähne ich eine ziemlich ablehnende Kritik über den Tonfilm „Sous les toits de Paris", in die ich nicht einstimmen kann. Wenn es aber im gleichen Blatt über den Ufa-Film „Mélodie du Cœur" heißt: de point de vue sonore, c'est, vous m'excuserez, de la cochonnerie – so können wir, leider, nicht widersprechen. Aus dem Menestrel verzeichne ich eine Artikelreihe von Machabay über die junge deutsche Musik.

Aus den italienischen Zeitschriften ist die Rassegna musicale hervorzuheben. Sie hält Niveau. Insbesondere verfügt sie über einen kritischen Anhang, worin Bücher und Noten mit viel Sachkenntnis besprochen werden. Der Themenkreis des Blattes ist, wie es scheint, nicht sehr weit, aber er wird von den Mitarbeitern mit Umsicht und Einsicht betreut. Ästhetische Studien nehmen den breitesten Raum ein. Ein Monteverdi-Heft ist zu erwähnen (2, 10). Schaeffner steuert eine detaillierte Arbeit über „Geschichte und Bedeutung des Sacre" bei (2, 11). Parente prüft (3, 1) die Relation von „Farbe und Form in der Musik". Im gleichen Heft steht ein weitgreifender, heftig polemischer Artikel über Richard Strauß von Guido Pannain. Die melodische Uneigenheit des Komponisten wird dargelegt. Wenn Strauß als der typische Repräsentant des absinkenden, saturierten Bürgertums gemalt wird, so kann man schwer widersprechen. Aber man entsinnt sich eines von Verständnislosigkeit und Gehässigkeits trotzenden Pamphletes desselben Autors gegen Schönberg, und man wird in seiner Zustimmung etwas vorsichtiger. Vielleicht

sollten gerade die Italiener, die doch seit Puccini überhaupt keine Musik von personalem Eigenstil mehr hervorgebracht haben, in der Ablehnung einer unverkennbaren Persönlichkeit wie Strauß etwas weniger streng sein. Übrigens hat der gleiche Pannain in der gleichen Zeitschrift (3,3 und 3,5) eine heftige Auseinandersetzung mit Casella über die Probleme der neu-italienischen Musik, in der er auch selbst die Fragwürdigkeit der heutigen italienischen Produktion betont. Casella widerspricht stürmisch. Die Debatte spielt sich auf hohem Niveau ab und ist wert, nachgelesen zu werden.

Aus der Musica d'oggi nenne ich einen Artikel von Bellaigue: „Spanien in der französischen Musik". Das Thema könnte von Bedeutung sein, erschöpft sich hier indessen leider so ziemlich in einer Darstellung der „Carmen". Ein monographischer Versuch über de Falla (11, 11), ein Bericht über eine Bühnenmusik von Auric zu den „Lustigen Weibern" (11, 12) sind noch von Interesse. Coeuroy macht unter dem Titel „Orient-Okzident" einige Notizen zur russischen Musik. (11, 10).

Die Ernte in den englischen Blättern ist diesmal nicht sehr ergiebig. Im Novemberheft des Dominant 1929 (dem einzigen, das mir vorliegt), stimmt Davis Ewen Hymnen auf George Gershwin an, die „musikalische Hoffnung Amerikas", die bisher als ein nur komisches Talent völlig verkannt worden sei. Vielleicht kennen wir zu wenig von ihm (obschon auch das vielgepriesene „Klavierkonzert in Jazz" eine schlimme Niete ist) — auf jeden Fall dürfen wir aber den Vergleich Gershwins mit Schubert (!) und Wolf (!) als abwegig zurückweisen. Aus dem Chesterian sind ein paar aufklärende Monographien zu verzeichnen: von Willi Reich über Hindemith (11, 82); von H. J. Foss über Walton, der auch in Deutschland nicht unbekannt ist (11, 86); von Evans über Ireland (11, 85). Ferner von P. O. Ferroud eine Abhandlung über die „Rolle des Abstrakten in Strawinskys Werk", die freilich in der Überschrift mehr verspricht als im Text hält. In Musical Times wird wiederholt das Thema der englischen Musikpresse aufgerollt, mit dem uns zu beschäftigen wir im Melos auch schon Gelegenheit hatten.

An den neuen Nummern des Sackbut bewundere ich wiederum die Vielseitigkeit, die weit übers Musikalische hinausgeht, die Freizügigkeit der Themen wie der Standpunkte. So findet man, durch Monate andauernd, eine erbitterte Kontroverse über Sowjet-Rußland. Hierzu vergleiche man auch den interessanten (übrigens absolut russenfeindlichen) Bericht über eine Aufführung von „Bastien und Bastienne" durch eine Russentruppe in Salzburg (10, 3). Beachtlich die Ausführungen über den „phonogenen" Dirigenten von Mc Colvin, der die Unterschiede zwischen Konzertsaal und Senderaum für so groß hält, daß er eine künftige Trennung von Konzertorchestern einerseits und Radio- sowie Grammophon-Orchestern andrerseits für angezeigt erachtet. (10, 6.) Rutland Boughton, der Wortführer des Bolschewismus, läßt unter dem Titel „Die Allgemeinheit und die Große Kunst" eine bedeutsame soziologische Perspektive vermuten, gerät aber, zufolge einer gar zu lässigen Einstellung des Begriffes „common" ins Unwesentliche. Die Feststellung, daß erst eine Umformung der wirtschaftlichen Grundlagen die Beziehung von Volk und Kunst heben kann, ist keine Offenbarung (10, 3). Enttäuschend auch Robert Hulls „Schlechte Kunst in guter Musik", ein Thema voller Möglichkeiten. In Nummer 9 des 10. Jahrgangs zeichnet V. Zuckerkandl treffend die Situation und die Leistung der Krolloper. In den ersten Heften des neuen Jahrganges, des elften, ist wiederum eine Abhandlung von Boughton erwähnenswert: Kunst und Publizität.

In Amerika fährt Modern Music fort, einen kleinen Kreis von Interessierten über die zeitgenössische Musik zu informieren, wobei vornehmlich die europäische Entwicklung in allen Phasen berücksichtigt wird. Eine durch Lebendigkeit und gute Wahl der immer wechselnden Mitarbeiter ausgezeichnete Zeitschrift.

Ein böses Kapitel ist zuweilen die Berichterstattung aus Deutschland. So läßt sich zum Beispiel Musica d'oggi, die altangesehene Verlagszeitschrift des Hauses Ricordi, von Alfred Brüggemann über die Berliner Uraufführung von Milhauds „Kolumbus" (über dessen Partitur kein Wort verloren wird) folgendes berichten:

„. . . Kommt hinzu, daß der Komponist Jude ist und der Dirigent Kleiber, der spiritus rector der ganzen Angelegenheit, ebenfalls – und man wird die Wut eines guten Teiles der Hörer begreifen und ihren Versuch, das Werk zu Fall zu bringen."

Rassenhetze anstelle von Musikkritik — Herr Brüggemann dürfte im neusten Deutschland die besten Aussichten haben.

Hanns Gutman (Berlin)

MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

ZEITSCHAU

1.

Vor einiger Zeit haben wir auf die Diskussion hingewiesen, die anläßlich des Pyrmonter Musikfestes in der Generalversammlung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Deutschland, stattfand und die sich um das Problem Berlin-Provinz drehte. Die Situation hat sich inzwischen weiter zugespitzt. Berlin büßt seine frühere Aktivität auf dem Gebiet Neuer Musik weiter ein, die Provinz entreißt der Weltstadt die Führung mit überraschender Schnelligkeit. Was in Darmstadt und Oldenburg Selbstverständlichkeit ist, eine moderne Inszenierung von Rabenalt-Reinking, das kommt in Berlin nur unter größten Schwierigkeiten an die Öffentlichkeit. In Berlin, in dieser hastenden, von Augenblicksereignissen erregten Stadt mit ihren immer wieder neuen Abwechslungen hat sich kein fester Kreis um die moderne Musik sammeln lassen. Ich habe neulich schon darauf hingewiesen, daß selbst Klemperer, auf den man gerade in dieser Hinsicht die größten Hoffnungen setzte, vor der momentanen Situation kapitulierte. (Der Erfolg gibt ihm scheinbar Recht — er konnte seinen Beethovenabend als ausverkaufte Matinée wiederholen.) In der Provinz entfalten die aus kleinen Anhängerkreisen der Neuen Musik hervorgewachsenen Organisationen eine vielseitige Tätigkeit. Wir hören von einer breit angelegten Münchener Woche im nächsten Frühjahr, bei der allein fünf wichtige Uraufführungen gespielt werden. Wir bekommen vortreffliche Arbeitsprogramme aus Köln und Hamburg. Paul Aron hat mit zäher Energie seine Kammermusikabende für neue Musik in Dresden so weit ausgebaut und organisatorisch fundiert, daß er in diesem Jahre mehrere Orchesterkonzerte (mit „Noces", mit dem Bártokkonzert, mit dem Pierrot lunaire, mit modernen Chören und der Uraufführung von Reutters „Lobgesang") veranstalten kann. In Freiburg wird in einem nach modernen Prinzipien aufgebauten Musikseminar neue Musik an Menschen von

fünf bis fünfzig Jahren herangetragen. In Breslau wird eine junge Bühne gegründet. Die Beispiele ließen sich durch ihre Schwierigkeit vermehren.

Aber in Berlin wird die Krolloper geschlossen. Berlin hat keine Organisation des modern eingestellten, außerhalb der philharmonischen Stammgenießer stehenden Publikums. Hier ist es möglich, daß das Pro Arte-Quartett zweimal vor leerem Saal spielt, während anerkannt mittelmäßige Dirigenten Triumphe feiern, nur weil sie über eine Abonnentenorganisation verfügen. Frankfurt gibt „Mahagonny" zum Abschluß der Jubiläumsfeier seines Opernhauses. Die Berliner Opern, mit vielen Millionen von Stadt und Staat gestützt, führen „Vertauschte Rollen" und „Zierpuppen" auf. Diese Opern sind Ihnen unbekannt? Uns waren sie es auch bis vor vier Wochen. Aber die Berliner Institute vertreiben sich halt die Zeit mit solchen Späßen.

Die Opernsituation ist übrigens immer noch undurchsichtig. Tietjen legte zwar auf Wunsch des preußischen Kultusministers sein Amt als Intendant der Städtischen Oper nieder, aber die Arbeitsgemeinschaft soll doch weitergeführt werden. Wenn die Städtische Oper einen eigenen Intendanten bekommt, ist das natürlich unmöglich. Aber direktionslos wie bisher kann dieses Institut nicht weitertreiben. Es sinkt von Monat zu Monat. Es ist die große Frage, ob es sich überhaupt noch künstlerisch gegen die Staatsoper halten kann, wenn diese die Persönlichkeit Klemperers für die Linden gewinnt. Das wird übrigens der einzige Weg sein, den hervorragenden Dirigenten für Berlin zu erhalten.

Alle kompetenten Beurteiler sind sich darin einig, daß die endgültig beabsichtigte Schließung der Krolloper unsinnig und aus künstlerischen wie aus kulturellen Gründen unverantwortlich ist. Aber bei der gegenwärtigen Situation scheint es keine Möglichkeit zu geben, das Institut zu retten. Es geht an den unvereinbaren Widersprüchen zwischen seinem auf Erneuerung und Experiment gerichteten Prinzip und den nach altem (und wenn möglich schlechtem) Operntheater zielenden Wünschen des Volksbühnenpublikums zugrunde. Ein mutiger Staat hätte vielleicht Mittel und Wege finden können. Aber es besteht die Vermutung, daß der Staat selbst das Institut nicht mehr billigt, das er einst als seine wesentlichste Schöpfung ins Leben gerufen hat. Heute duldet der Staat, daß Herr Professor Franz Ludwig Hörth, der Direktor der Lindenoper, bei einer so offiziellen Gelegenheit wie der Theaterwoche des deutschen Rundfunks behaupten kann: es gibt nur eine Möglichkeit des musikalischen Theaters — die Prunk- und Schauoper, den Rausch der Stimmen und der Dekorationen. Ich glaube nicht, daß irgendein Opernintendant der Provinz eine ähnlich überhebliche und falsche Meinung zu äußern wagte.

2.

In diesen Tagen wurde der Prozeß entschieden, den Bert Brecht und Kurt Weill gegen die Nero-Filmgesellschaft als Herstellerin des Dreigroschenfilms angestrengt hatten. Es drehte sich darum, ob ein Unternehmer die entstellende Verfilmung eines künstlerischen Werkes herausbringen und vertreiben darf. Die Firma stellte das Drehbuch ohne die Autoren her, obwohl diese sich das Recht der Mitarbeit vertraglich gesichert hatten. Da es bei einem musikalischen Bühnen- oder Filmwerk nicht nur auf die Musik selbst, sondern vor allem auf die dramaturgische Verwendung der Musik ankommt, strengten Brecht und Weill Klage an.

Das Gericht erkannte im Fall Weill die Entstellung des Originals an und verbot die Aufführung und Vertreibung des Films, der ein Wertobjekt von mehr als einer

Million bedeutet. Wenn es Brechts Klage nicht anerkannte, so entsprang dies formalen Gründen. Brecht hatte nämlich eigenwillig auf sein vertraglich garantiertes Recht der Mitarbeit verzichtet. Prinzipiell ist wichtig, daß das Gericht sich hinter den Autor stellte. Denn der Fall, daß ein Film das literarische Original verfälscht, steht keineswegs vereinzelt da. Wir haben ihn seinerzeit beim „Blauen Engel", wir haben ihn jüngst bei Kaiser-Spolianskys „Zwei Kravatten" erlebt, wo sogar das Premierenpublikum so energisch protestierte, daß der Film abgesetzt werden mußte.

MELOSBERICHTE

Die Tagung des RDTM in Dresden

Daß der Reichsverband diesmal in Dresden tagte, hatte seinen besonderen Grund, denn Sachsen ist eins der wenigen Länder, in dem Musik gelehrt werden kann, ohne daß eine staatliche Berechtigung dazu benötigt wird. Die Tagung richtet sich also in erster Linie gegen das *musikalische Kurpfuschertum.* In diesem Sinne wies auch *Prof. Kestenberg* in seiner programmatischen Eröffnungsrede auf den Mißstand hin, den man nun zu beseitigen bestrebt ist. Es ist zu hoffen, daß die Bemühungen des Verbandes auch Erfolg haben, denn sowohl der Vertreter der sächsischen Regierung, als auch der Oberbürgermeister der Stadt Dresden sprachen sich positiv für die Ziele der Organisation aus.

Musikpolitisch war vor allem ein Referat von *Prof. Oskar Kaul* (Würzburg) interessant, der auf die Notlage der deutschen Orchester und des Orchesternachwuchses hinwies. Anhand einer erschreckenden Statistik stellte er fest, welch verheerenden Einfluß Tonfilm und Schallplatte auf die Selbständigkeit der deutschen Orchester ausübten. Um den allzu starken Einfluß der mechanischen Musik zu bekämpfen, schlug daher *Direktor Holtschneider* die Errichtung einer deutschen Musikerkammer vor, für die auch Max v. Schillings, der Ehrenvorsitzende des Verbandes, lebhaft eintrat, ohne zugleich die Schwierigkeiten einer solchen Musikerkammer zu verkennen. Musikpädagogisch interessant war ein Vortrag von *Hans Bruch* aus Mannheim, der zum Vortrag der Musik die Partituren auf eine Leinwand projizieren ließ.

Dies der theoretische Teil. Wenn Musiker beieinander sind, muß natürlich auch musiziert werden. Und es wurde auch außerordentlich viel musiziert. Außer der *Schoeck*-Premiere in der Staatsoper gab es nicht weniger als zehn Konzerte mit kirchlichen und weltlichen neuen Werken, von denen der größte Teil Uraufführungen war. Am interessantesten davon die beiden Opern von Schoeck in der Staatsoper. Hier war es vor allem das Märchen vom *„Fischer un syner Fru"*, das den Kenner entzückte. Schoeck hat einfach das Märchen von Grimm in Dialoge aufgelöst. Es entstand eine knappe literarische Form, die zwar dem Lyriker und Sinfoniker Schoeck reiche Gelegenheit verschaffte, doch dem Theater wenig zur Deutung gab. Das Werk ist in Variationform geschrieben und von einer Fuge vor der letzten Verwandlung gekrönt. Der Stil ist dem des „Intermezzo" ähnlich, d. h. das Hauptgewicht liegt auf den Zwischenspielen. Der Dialog zwischen Mann und Frau ist ganz rezitativisch geführt. So fein nun auch das Orchester behandelt ist, das Werkchen musiziert doch an der Bühne vorbei. Noch mehr geschieht das in *„Don Ranudo"*, den Schoeck für Dresden auf zwei Akte gekürzt hat. Aber heute, 13 Jahre nach ihrem Entstehen, wirkt diese im alten opera buffa-Stil geschriebene Musikkomödie reichlich veraltet, verstaubt und museal. Die schöne Aufführung unter *Fritz Busch* konnte es kaum für die Gegenwartsbühne retten.

An Orchester-Konzerten stand die Morgenaufführung der Staatskapelle unter Fritz Busch an erster Stelle. Gespielt wurde ausgezeichnet, aber das Ergebnis war sehr gering. *Max Trapps* romantische 4. Sinfonie ist wohl effektvoll, aber enthält zu wenig

Eigenes. Von *Sekles* gab es ein sinfonisches Orchester-Vorspiel „Der Dybuk", in dem ein exotisches Motiv kolorierend abgewandelt wird. Recht oberflächlich ist ein Divertimento *Kurt v. Wolfurts* gearbeitet, dagegen ist die Suite für Violine und Orchester von *Carol Rathaus* ein echt musikalisches Werk, mit persönlichen Zügen. Ein zweites Orchesterkonzert gab die Dresdner Philharmonie unter *Paul Scheinpflug*. Auch hier war die Ausbeute gering. Für seriöse Unterhaltungskonzerte dürfte die heitere Musik für kleines Orchester von *Max Butting* sehr geeignet sein. Es ist wiederum ein Versuch, den Jazz der Konzertmusik nutzbar zu machen. Unter den fünf unterhaltsamen Sätzchen ist vor allem ein English Waltz (mit Saxophon) und ein Tango (mit Banjo und Bandoneon) sehr reizvoll. *Wolfgang Jacobi* macht den Versuch, das Cembalo dem modernen Konzert wieder zurückzugewinnen. In seinem Concertino gibt er ein sauber gearbeitetes, etwas akademisches Stück, bei dem freilich das Cembalo allzu zimperlich und dünn gegen das moderne Kammerorchester ankämpft. Dann kamen zwei Liederzyklen zur Uraufführung. Der eine ist eine sehr unnütze Vertonung der venezianischen Epigramme von Goethe. *Herbert Trantow* ist nicht eben viel eingefallen. Nicht ganz so gequält sind die Orchesterlieder von *Karl Wiener*, nach Mariengedichten von Röttger. Aber sie sind in ihrer gefühlsmäßigen Stilmalerei auch zu verschwommen, als daß sie im Konzertsaal sich behaupten könnten.

Kläglich stand es um die Kammermusik. Im ersten Konzert fielen zwei Klaviersonaten von *Eberhard Wenzel* auf, die als polyphone Konstruktionen interessierten. Erfolg hatten auch einige Lieder aus dem umfangreichen zyklischen Werk (für Sopran, Bariton und Kammerorchester) von *Max Ettinger*, das 19 Gesänge aus Goethes „Westöstlichem Divan" zusammenfaßt. Einmütig abgelehnt wurde eine Suite für Klavier, vierhändig, von *Hermann Heiss*, die dem Schüler die Zwölftonreihe nahebringen will.

Hier ist überhaupt grundsätzlich zu bemerken, daß fast alle Kompositionen viel zu anspruchsvoll gearbeitet waren, obwohl sie doch pädagogischen Zwecken dienen sollen. Immer wieder wurde auf dieser Tagung die Pflege der Hausmusik, die Heranbildung des Nachwuchses betont. Die Musikwerke aber, die man bot, standen im Gegensatz zu dieser Forderung. Nur ganz wenige Schüler dürften überhaupt in der Lage sein, eine solche Komposition auch nur technisch zu bewältigen. Mehr Einfachheit und mehr Erfindung möchte man diesen Tonkünstlern wünschen, die um die Heranbildung eines gesunden Nachwuchses bemüht sind.

Theoretisch mochte die Tagung ein Erfolg sein, praktisch stand das Ergebnis in gar keinem Verhältnis zu den gewiß löblichen Absichten. *Karl Schönewolf (Dresden)*

Das Bachfest in Kiel

Das *18. Deutsche Bachfest*, sinnvoller als die meisten Musikfeste der letzten Zeit, erfüllte mit der Vermittlung unbekannter oder zu unrecht vernachlässigter Kompositionen eine große Aufgabe.

Einzigartig in ihrer geistigen Vertiefung und Ausdruckskraft ist die Sammlung von Orgelchorälen, die Bach unter dem Titel *„Dritter Theil der Clavier-Übung"* zusammengefaßt und die hier zum ersten Male geschlossen dargeboten wurde. In Aufbau und innerem Zusammenhang der einzelnen Teile ist dieses Spätwerk Bachs gleichsam eine „protestantische Messe für Orgel". Das große Es-dur Präludium und die Tripelfuge in Es umschließen 21 Orgelbearbeitungen 10 geistlicher Lieder, gestaltet in den strengsten Formen der Orgelmusik. Durch Werk und Wiedergabe war die Orgelstunde des hervorragenden Stuttgarter Organisten *Prof. Hermann Keller* das bedeutsamste Konzert des ganzen Festes.

Zahlreiche Kantaten waren selbst den ständigen Besuchern der Bachfeste nahezu unbekannt, so die wundervolle Pfingstkantate „Er rufet seinen Schafen" und die Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal". Zwei Kammermusikwerke, die Triosonate d-moll für 2 Violinen und Cembalo und das Konzert c-moll für Violine, Oboe und Streichorchester erklangen erstmalig in ihrer nunmehr wohl endgültigen Fassung, ferner Lautenmusik, die man nie zuvor auf einem Bachfest gehört. Starke Beachtung fand die Aufführung des Kyrie und Gloria aus *Palestrinas* „Missa sine nomine" in *Bachs Bearbeitung und In-*

strumentierung. Entsprechend dem Stilwandel vom 16. zum 18. Jahrhundert unterscheidet sich die Bearbeitung wesentlich vom Original; die Auffassung der Taktart, die Verteilung des Textes ist anders, häufig wird Angleichung der Kirchentonarten an Dur und Moll versucht. Dem Geschmack der Zeit gemäß hat Bach dem a capella-Werk eine instrumentale Begleitung beigegeben; bemerkenswert, daß – wohl um des Zusammenklangs willen – außer den Grundbaßinstrumenten ausschließlich Bläser (2 Cornetti und 4 Trombone) verwandt werden und diese genau den Singstimmen folgen. Das Ergebnis ist zwar eine Steigerung des „Affekts". Eigenart und Reinheit des Werkes aber gehen in der Bearbeitung verloren.

Ein Werk von außerordentlicher Bedeutung ist auch das dreiteilige Oratorium *„Das jüngste Gericht"* von *Buxtehude,* das 1683 entstanden, im Jahre 1924 von Dr. Willy Maxton in der Universitätsbibliothek zu Upsala aufgefunden wurde. Erst seit der Entdeckung dieser vollständigen „Abendmusik" wissen wir Genaues über jene großen dramatischen Chorwerke des norddeutschen Meisters, um derentwillen Bach bekanntlich nach Lübeck pilgerte. Volkstümlichkeit und Naivität sind die Merkmale dieses allegorischen Spiels und zugleich der stark dramatischen Musik, die mit einfachen Mitteln Gestalten und Geschehnisse charakterisiert und stilistisch den Einfluß der venezianischen Oper verrät.

Höchst ungewöhnlich für ein Bachfest war der *Theaterabend* mit der *szenischen Aufführung heiterer Kantaten.* Dieses Experiment ist, trotz des Gelingens und der beifälligen Aufnahme, weder durchaus zu bejahen noch zur Nachahmung zu empfehlen; Bachs Werke bedürfen nicht operettenhafter Darstellung, wenngleich diese Form der Darbietung vielleicht der stärkeren Popularisierung dienen könnte. Doch sei anerkannt, daß die Rahmendichtung von *Prof. H. J. Moser,* die uns an einem *„Bachischen Familientag"* teilnehmen ließ, Zeit und Milieu lustig wiedergibt. Hauptstücke waren die viel zu selten aufgeführten Kaffee- und Bauernkantaten und das komische Singspiel „Der Jenaische Wein- und Bierrufer" von Joh. Nik. Bach (1669 – 1753). Eingeleitet wurde das Spiel durch die entzückende, auf Mozart vorausweisende Sinfonia D-Dur für Doppelorchester von Johann Christian Bach, von dem unsere ausübenden Musiker kaum etwas zu wissen scheinen. Das fröhliche Finale bildete die Uraufführung des einzig existierenden Quodlibets von Joh. Seb. Bach. Die übermütige Musik dieses Stückchens, dessen Text eine Episode aus seiner Jugendzeit, eine mißglückte Wasserfahrt in einem Backtrog, verspottet, hat Bach vermutlich zu seiner eigenen Hochzeit komponiert.

Generalmusikdirektor *Prof. Dr. Fritz Stein,* der Organisator und künstlerische Leiter des Bachfestes, hat sich durch die vorbildliche Auswahl der Werke und die Erfüllung so mancher, bei früheren Bachfesten vergeblich erhobenen Forderungen ein großes Verdienst erworben. Hier endlich erklang geistliche Musik im vorbestimmten Raum, in der Kirche; hier wurde die stilwidrige Verwendung moderner Instrumente möglichst vermieden, blieb der originale, urwüchsige Text stets erhalten. Doch darüber darf man nicht verschweigen, daß die Wiedergabe der meisten Werke höchst anfechtbar, daß Chor und Orchester den Aufgaben keineswegs gewachsen waren. Die Vorbereitung schien völlig unzureichend, peinliche Entgleisungen häuften sich. Alles litt – das ist auch die Entschuldigung für so manche beinahe unwürdige Aufführung – unter dem Zuviel, unter der Überlastung der Programme. Mitwirkende und Hörer waren überanstrengt; 40 große, oft vielteilige Werke in drei Tagen, 8 Stunden Musik an einem Tage, 8 – 9 Werke in einem Konzert, das überstieg die Leistungs- und Aufnahmefähigkeit.

Trotz dieser Mängel wollen wir das Bachfest 1930 als Versprechen für eine lebendige Bachpflege in Deutschland nehmen. Die Tage in Kiel gaben uns die Hoffnung, daß aus vergangenen Zeiten noch so manches Werk aufsteigen wird, das wert und fähig ist, Besitz der Gegenwart zu werden.

Arno Huth (Berlin)

Strawinsky und Beck in Basel

Die moderne Musik ist in Basel aus den offiziellen Sinfonie-Konzerten verbannt. Umso dankenswerter ist es, daß das *Basler Kammerorchester* und die *Ortsgruppe der I. G. N. M.* dem fühlbaren Bedürfnis nach Neuem entgegenkommen und mit empfindlichen Opfern einen Ausgleich gegen das ausschließlich klassisch-romantisch orientierte Generalprogramm der Abonnements-Konzerte schaffen. Leider ist der finanzielle Erfolg immer noch umgekehrt proportional zum künstlerischen Niveau, trotz der beträchtlichen Anhängerschaft. Das erste Konzert dieses Winters hat die verfügbaren Mittel in einem Maße in Anspruch genommen, daß die Durchführung der geplanten Abende, wenn nicht gefährdet, so doch bedeutend erschwert ist. Besonderen Dank verdient der begabte und energische junge Dirigent *Paul Sacher*, dessen Veranlagung eine überzeugende Wiedergabe moderner Werke verbürgt.

Igor Strawinsky spielte als Gast des ersten Konzertes das Capriccio und dirigierte den Apollon. Der Ragtime, zum ersten Male in der Originalfassung mit Cymbalum (Aladar Racs), leitete den Strawinsky-Teil des Programmes ein. Es erübrigt sich, an dieser Stelle über Strawinsky und sein Werk ausführlich zu schreiben. Diese Zeilen sollen hinweisen auf ein Werk, das eingangs gespielt wurde: die 5. Sinfonie von *Conrad Beck*, die Paul Sacher und seinem Orchester gewidmet ist. Daß Beck die Taufe seines neuen Werkes den Genannten anvertraut hat, zeugt für seine hohe Meinung von der Qualität der Ausführung. Beck schreibt unproblematische, frische Musik. Seine Rhythmik ist prägnant, sein polyphoner Stil schält sich immer persönlicher heraus. Die Schreibweise vereinfacht sich zusehends. Die freie melodische Linie, die besonders im Mittelsatz den Streichern zugedacht wird, kam bei der Aufführung zur schönsten Erscheinung. Die Bläser sind zumal in den Ecksätzen durchweg konzertant gehalten, sodaß der kammermusikalische Charakter gewahrt wird. Die Partitur verlangt doppeltes Holz, ein Saxophon, Baßklarinette, sowie je 2 Hörner, Trompeten und Pauken. Höchste Durchsichtigkeit im Spiel ist notwendig, eine Forderung, die nur ganz erstklassige Bläser erfüllen. Dank der ausgezeichneten Wiedergabe unter Sacher verfehlte die gesunde Musizierfreudigkeit der Sinfonie nicht ihre Wirkung auf die Hörer. Der Weg, den das Werk durch die Konzertsäle machen wird, hat erfolgreich begonnen.

Walter Kägi (Basel)

Budapest: Dreigroschenoper verniedlicht

Diese ungarische Erstaufführung wurde mit all ihrem Drum und Dran zum symptomatischen Ereignis, das über das Budapester Theaterwesen erschöpfende Aufschlüsse zu geben geeignet ist. Hier bot sich ein Bühnenwerk dar, das im zermürbenden Wirbel der Eintagserfolge und Massendurchfälle nicht untertaucht und sich, umstritten oder belobt, immerhin zu behaupten vermag. *Bert Brecht* und *Kurt Weill* schufen hier ein Theaterstück, das das theoretisch-praktische Grundproblem des Tages löste: es war modern und hatte „dennoch" Publikumserfolg. Den Vorständen des Budapester Lustspieltheaters winkte diesmal endlich die Hoffnung, ein im Rufe des Kassenstückes stehendes Werk nicht aus der diskreditierten Quelle des Ewig-Gestrigen – der prinzipiellen Reaktion und der prinzipienlosen Unterhaltungssphäre – beziehen zu müssen. Gerade als Fachmann kann der Theaterdirektor sich heute nicht länger vor der traurigen Erkenntnis verschließen, daß die Mißstände des Repertoires notwendigerweise auch den Verfall der Schauspielkunst mitverursachen. Sobald der Darstellungs trieb des Schauspielers keinen Stoff mehr findet, an dem er erstarken und sich emporzuwinden vermöchte, muß er im gewöhnlichen Durchschnittsfall verkümmern und eingehen: es ergeht ihm wie der pianistischen Begabung, die niemals in die Lage kam, ihre Kraft an den Meisterwerken der Klavierliteratur erproben und stählen zu dürfen. Das vitale große Talent gibt sich mit diesem Zustande freilich nicht zufrieden und wird mangels entsprechender Objekte sich selbst objektivieren, die eigene

Persönlichkeit zum Mittelpunkt seiner Darstellungskunst machen und somit zum virtuosen Artisten werden. Aus diesen beiden zwangsläufigen Entwicklungswegen ist es zu erklären, daß die ungarische Schauspielkunst heute nur zwei Grenzfälle ihrer Typen – den ahnungslosen Gebrauchsschauspieler und den hyperindividuellen Virtuosen – aufzuweisen hat. Dieser polare Gegensatz erhält noch eine weitere Verschärfung dadurch, daß der mit Normalvertrag verpflichtete Schauspieler infolge der Kurzlebigkeit der Stücke nur zu ganz oberflächlichem Studium kommt, lediglich eine Schmierenroutine erwirbt und zur Vertiefung in seine Rolle auch beim besten Willen keine Zeit findet, während der mit wenigen Rollen umherreisende Star seine Leistungen immer weiter durchzuarbeiten und abzuschleifen imstande ist.

Bessere Theaterdirektoren, Schauspieler und Kritiker empfinden diese grellen Gegensätze recht schmerzlich und beladen mit ihren Vorwürfen die Autoren als Hauptsündenböcke . . . Da erscheint nun solch eine „Dreigroschenoper“ mit all ihren kühnen Reizen, neuartigen Aufgaben und mit dem verlockenden Ruf ihrer kassenfüllenden Unwiderstehlichkeit! Und die Theaterleitung liest das Textbuch; liest, erschrickt – und bearbeitet. Bearbeitet nach „lokalen Gesichtspunkten“, d. h. sie merzt alle Kühnheit aus und braut die gährende Romantik zur geruhsamen Limonade um. Eben das Wilde und Derbe, das so merkwürdig mit der zur selben Zeit aufblühenden Nachkriegs - Kriegsdichtung korrespondiert, eben die wesentlichste Wirkungsingredienz wird aufs sorgfältigste herausoperiert. Was übrig bleibt, ist schaler „Preziosa“-Zauber. Und das Publikum, das durch Berichte der Auslandspresse orientiert, herbeieilte, lehnt zwar unwillig und entschieden ab, fragt sich aber dennoch, ob es nicht vielleicht selbst an diesem Durchfall schuld sei. Denn angesichts des Budapester Durchfalls und des Berliner Welterfolges kann kein denkender Zuschauer umhin, sich die Kompetenzfrage in peinlichster Form selbst auf- und vorzuwerfen. Man vergißt nur, daß Berlin eine durchaus andere „Dreigroschenoper“ bekam, als Budapest und daß den Berlinern kollektive Wunschträume der Freiheit vorgeführt wurden, während die nach Sichspiegelung dürstende Budapester Volksseele unberücksichtigt und unbefriedigt geblieben ist. Was kann ihr heute, in ihrer furchtbaren Not, eine ins Sentimentale transponierte Räubergeschichte sagen!? Der Räuber hörte hier auf, von veralteten gesellschaftlichen Fesseln befreiter Träger des sozialen Erlösungsgedankens zu sein; er sank zur lediglich amüsanten Genrefigur herab, die hie und da lebendig wirkt, aber von einem Verkünder neuer Wahrheiten himmelweit entfernt ist.

Muß hierzu noch erwähnt werden, daß auch Kurt Weills Musik gewisse „Milderungen“ nach der „sanglichen“ Seite hin erfahren hat? . . . . Nach der den besonderen „lokalen Rücksichten“ angepaßten Bearbeitung des Textes war eine solche „Vermelodisierung“ der Musik zu erwarten und erfolgte aus der Natur der Situation. *Galt es doch ein progressives Werk nach hergebrachten Regeln umzukrempeln und mit dieser umgekrempelten Fassung wiederum den Erfolg eines progressiven Stückes zu erringen!* Eine schwere und komplizierte Aufgabe; kein Wunder, wenn ihre Lösung nicht recht glücken wollte . . . *Paul Jàvor* durfte als Räuberhauptmann für die Operette entdeckt werden; er ist ein charmanter Bonvivant, dessen Stern am Operettenhimmel nun wohl rasch und glänzend aufgehen wird. *Franziska Gaàl* bewies als Polly, daß sie eine typische Vertreterin jenes virtuosen Schauspielertums ist, welches sich nicht mehr einer Rolle unterordnen kann; selbst dann nicht, wenn diese Unterordnung vorgefaßte und bestgemeinte Absicht war.

Alexander Jemnitz (Budapest).

NOTIZEN

OPER UND KONZERT

Die von Intendant *Dr. Georg Hartmann* ins Leben gerufene „Junge Bühne“ des *Breslauer Opernhauses* eröffnete die Reihe ihrer Vormittagsveranstaltungen mit der *„Geschichte vom Soldaten“* von Strawinsky und einer szenischen Gestaltung des *„Lindbergh-Flug“* von Brecht und Weill. Hindemiths *„Neues vom Tage“* erschien bei seiner Erstaufführung im Breslauer Opernhaus, in der Inszenierung von *Werner Jacob*, zum ersten Male in Verbindung mit einem Film, der als naturalistischer Gegensatz zur stilisierten Szene in der Art einer Reportage die Handlung einleitet, sie während der Zwischenspiele weiterführt und in einer großen Wochenschau endet.

Das Badische Landestheater *Karlsruhe* hat Mozarts *„Liebesprobe“*, ein Ballettdivertissement, das in Graz bei einer Neukatalogisierung aufgefunden wurde, zur Uraufführung erworben.

Im Anschluß an die Königsberger Erstaufführung von Siegfried Wagners *„Herzog Wildfang“* fand ein Zusammensein der Beteiligten statt, bei dem Stadtrat Lohmeyer, der Aufsichtsratvorsitzende der Operngesellschaft, der Witwe des Komponisten eine *Torte aus Königsberger Marzipan* mit der Darstellung einer Szene aus der soeben aufgeführten Oper überreichte. Wie wir hören, sollen diese sinnigen Ehrungen auch bei der Berliner Staatsoper eingeführt werden.

Die Tanzbühne am Opernhaus *Chemnitz*, die von *Werner Stammer* und *Karlheinz Gutheim* geleitet wird, bringt als erstes Programm: P. A. Grainger: „Englische Volkstänze“. Manuel de Falla: El amor brujo (Gespensterliebe), Karlheinz Gutheim: „Suite für Tanz“ und die Bearbeitung des Mozart-Balletts „Die ungleichen Liebhaber“ von Jens Keith.

Das Stadttheater in *Erfurt* brachte unter Generalmusikdirektor *Jung Honeggers „Judith“* zur Aufführung.

Igor Strawinsky dirigierte im Mainzer Stadttheater die Feuervogel-Suite, Feuerwerk, Apollon Musagète und die 2 kleinen Suiten. Der Abend gestaltete sich zu einer großen Kundgebung für den Gast.

Die Uraufführung des neuen „Klavierkonzerts“ von *Karl Marx* findet unter Leitung von Generalmusikdirektor Jochum mit Edwin Fischer in Duisburg statt.

Hugo Herrmann arbeitet gegenwärtig an einem *„Cembalo-Konzert“*, das – für Alice Ehlers geschrieben – im Verlag Bote & Bock erscheinen wird.

Im ersten Gürzenich-Konzert am 21. Oktober kam Hans Pfitzners neues Werk, die Chorfantasie *„Das dunkle Reich“* unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung. – Die *Musikantengilde* in *Köln* gab einen Abend mit Liebhabermusiken von Paul Hindemith.

Hindemiths *Ouvertüre* „Neues vom Tage“ mit dem neuen Konzertschluß ist mit etwa 60 Aufführungen eines der meistgespielten neuen Orchesterwerke dieser Konzertsaison. Eine große Zahl dieser Aufführungen entfällt auf das Ausland.

Nikolai Lopatnikoff fand mit seinem II. Klavierkonzert bei der Uraufführung unter Hans Weisbach in Düsseldorf und mit *Walter Frey* als Solisten bei Publikum und Presse außergewöhnlichen Beifall.

Paul Aron, der verdienstvolle Förderer und Wegbereiter der modernen Musik in *Dresden* hatte neben Milhauds „Der arme Matrose“ als Programm seines ersten diesjährigen Abends *Hindemiths „Sancta Susanna“* gewählt. Es ist das ein neuer Beweis für die künstlerische Aufgeschlossenheit der Provinz. Die Veranstaltung, die sehr gut besucht war, hatte einen besonders starken Erfolg. Er galt vor allem der Persönlichkeit Hindemiths, obschon man durch die Androhung von Störungen im letzten Augenblick von der Aufführung der „Sancta Susanna“ Abstand genommen hatte. An ihre Stelle traten die Cello-Sonate opus 11 und der Gedichtszyklus „Die junge Magd“. Ihnen folgte unter musikalischer Leitung Paul Arons Milhauds Werk, das *Josef Gielen* in einer glücklichen Mischung von Naturalismus und Stilisierung auf die Bühne gestellt hatte.

Gerhart von Westermanns Orchester-Intermezzi sind für die laufende Saison in folgenden Städten zur Aufführung angenommen worden: Oslo, Göteborg, Neustrelitz, Hagen i. W., Kassel, Frankfurt a. M., Nürnberg, Prag, Brünn, Wien und Budapest.

Die Konzerte des *Oldenburgischen Landesorchesters* bringen folgende Novitäten: Paul Juon: Mysterien (Uraufführung); Winfried Zillig: Ouvertüre (Uraufführung); Anton Webern: 5 Sätze für Streichorchester (Deutsche Uraufführung); Berg: „Der Wein“; Krenek: Kleine Sinfonie; Wedig: Kleine Sinfonie; Busoni: Violin-Konzert; Bach-Schönberg: Präludium und Fuge; Monn-Schönberg: Cello-Konzert; Schönberg: Pierrot lunaire (mit eigenen Kräften, Sprechstimme: Wilma Mönckeberg).

Die unter der Leitung von Generalmusikdirektor *Artur Rother* stehenden 12 Sinfonie-Konzerte der Kapelle des Friedrich-Theaters *Dessau* sind *vollständig ausabonniert.* Musikfrohes Dessau!

Der 90. Psalm, das neueste Werk von *Kurt Thomas,* erlebt unter *Prof. Alfred Sittard* in Hamburg seine *Uraufführung.* – Unter Leitung von *Eugen Jochum* gelangt in Duisburg die Sinfonie Nr. 2, E dur von *Günter Raphael* zur ersten Aufführung.

In Wien ist ein neues Kammermusikwerk von *E. W. Korngold,* eine fünfsätzige Suite für zwei Violinen, Cello und Klavier durch das Rosé-Quartett unter Mitwirkung des Pianisten Paul Wittgenstein zur Uraufführung gelangt.

Alfredo Casellas „*Concerto romano*" für Orgel und Orchester hatte bei seiner deutschen Erstaufführung in *Baden-Baden* durch Professor Heinrich Boell (Köln) und Generalmusikdirektor Ernst Mehlich einen starken Erfolg.

Von *Kurt von Wolfurt* gelangt das Chorwerk „*Landsknechtschoral*" (für Männerchor, sechs Blasinstrumente und kleine Trommel) in Dresden unter Leitung von Generalmusikdirektor *Fritz Busch* zur Uraufführung.

PERSONALNACHRICHTEN

Die Berliner Musikwelt hat durch den plötzlichen Tod *Werner Wolffheims* einen empfindlichen Verlust erlitten. Wolffheim war in erster Linie Musikforscher und Historiker, seine Bibliothek, die er vor wenigen Jahren zu versteigern gezwungen war, hatte internationalen Ruf. Aber trotz seiner mannigfachen Inanspruchnahme durch die Forschungsarbeit, trotz seiner intensiven Arbeit im Vorstand des Verbandes deutscher Musikkritiker fand er Zeit und Lust, sich mit den Problemen der modernen Musik auseinanderzusetzen. Dieser feine und gebildete Mann hatte immer Verständnis und Wohlwollen für alles Junge. Melos verliert in Wolffheim einen Mitarbeiter und Freund.

Prof. Franz Schreker hat nach dem am 1. Oktober dieses Jahres erfolgten Rücktritt Bruno Kittels die Leitung des *Berliner Hochschulchors* übernommen.

Die Wiener Operettensängerin *Rita Georg* hatte einen Prozess gegen Hermann Haller angestrengt, weil sie auf den Reklameanzeigen der neuen Hallerrevue nicht an erster Stelle und in bevorzugter Schrift angekündigt worden war, so wie es ihr Vertrag vorgesehen hatte. Haller hatte dem zugkräftigen Albers den Vorrang gegeben. Rita Georg hat den Prozeß gewonnen. Man sieht nun folgendes Bild in den Zeitungen: oben das Wort „Rita Georg", darunter ein großes Bild von Hans Albers und seinen Namen in derselben Schrift wie den seiner Partnerin. Ob Rita Georg damit zufrieden ist?

Heinz Tiessen ist als Nachfolger von Professor Robert Kahn mit einer ordentlichen Professur für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik, betraut worden.

Arnold Ebel wurde an Stelle von Professor Dr. Wilhelm Klatte als außerordentlicher Lehrer an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin berufen.

Der Hamburger Organist *Friedrich Brinkmann,* ein Schüler von Professor Straube, wurde vom Hamburger Kirchenrat zum Orgelbausachverständigen der Hamburgischen Landeskirche berufen.

Die *Güntherschule, München,* bittet, uns mitzuteilen, daß die Arbeit der Kammertanzbühne choreographisch von Maja-Lex geleitet wird und Dorethee Günther nicht Wigmanschülerin war.

PÄDAGOGIK

Das *Musik-Seminar* der *Stadt Freiburg i. Br.* verband mit dem Beginn seines Herbst-Trimesters die offizielle Feier seiner Eröffnung in der neuen Organisationsform als Institut der Stadt. Die Feiern und Darbietungen gaben mehr als die übliche feierlich-farblose Geste. Die fachlichen Vorträge der Seminardozenten *Dr. E. Doflein* („Aufgabe und Form der Musiklehrerbildung") und *Dr. E. Katz* („Neue Musik im Unterricht") umzeichneten ein Gesinnungsprogramm, das sich in umrahmenden Aufführungen aus der „Kunst der Fuge" Bachs, sowie in den weiteren musikalischen Veranstaltungen spiegelte: einem Vorspiel eigener neuer Werke für „Studium und Unterricht" von *Julius Weismann,* einer Aufführung von Hindemiths „Wir bauen eine Stadt" durch die Kinderkurse des Seminars (unter Leitung von *Hanni Kaller*) und besonders einer Orgelvorführung durch Ernst Kaller, der auf der Praetorius-Orgel des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Werke des 16. und 17. Jahrhunderts spielte. Das musikwissenschaftliche Institut der Universität selbst war durch Prof. Gurlitt vertreten, der in einer zündenden Rede über die Grundlagen heutiger Musikerziehung sprach.

Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt hat seine Ziele wesentlich erweitert. Ab 1. November wurden Kurse für Opernregie, Bühnenbildkunst und Kostümkunde eingerichtet. Das Besondere des Kursus für Opernregisseure besteht darin, daß sämtliche, in das Gebiet des Opernregisseurs schlagenden Lehrfächer systematisch gelehrt werden. Die Leitung liegt in den Händen von Oberregisseur *Dr. Graf* und *L. Sievert.*

Die ersten Stipendiaten des vom *Akademischen Austauschdienst* und der Musikabteilung des *Terramare Office* vorbereiteten Musikstudenten-Austauschs zwischen den Vereinigten Staaten und Deutschland sind in diesen Tagen in New York bezw. Berlin eingetroffen.

Paul Hindemiths Spiel für Kinder „Wir bauen eine Stadt" ist heute in zahlreichen Schulen, Erziehungsanstalten und Kindergärten als wichtigstes modernes Hilfsmittel der musikalischen Gemeinschaftserziehung eingeführt. Daneben wird es von vielen musikpädagogischen Instituten bei Lehrübungen verwendet.

Der Musikverlag *Wilhelm Hansen* in Leipzig fordert zu einem *Preisausschreiben* für *Anfänger- und Hausmusik* auf. Es werden leichte Klavierstücke und Kompositionen für Hausmusik in beliebiger Besetzung verlangt. Die Preisrichter sind *Dr. Ernst Toch*, *Amadeus Nestler* und *Hilmar Höckner*. Vier Preise à 1000 M. gelangen zur Verteilung. Die Stücke müssen bis 31. Dezember in Händen des Verlages Wilhelm Hansen, Leipzig, Karlstraße 10 sein.

Die *Internationale Gemeinschaft Porza,* Landeszentrale für Deutschland e. V., hat in der Reihe ihrer Veranstaltungen des Winterhalbjahres 1930/31 eine Ausstellung und musikalische Demonstration unaufgeführter musikalischer Handschriften unbekannter, lebender Komponisten vorgesehen, um sie Dirigenten und anderen reproduzierenden Musikern zugänglich zu machen. – Interessenten werden gebeten, ihre Manuskripte eingeschrieben der Geschäftsstelle Berlin-Charlottenburg 9, Reichsstraße 99 IV einzusenden.

AUSLAND

Frankreich:

Im *Theatre Montparnasse* zu Paris brachte *Gaston Baty* Brecht-Weills „Dreigroschenoper" als „*Opéra à 4 sous*" zur ersten Aufführung. Er gab das Stück als Traum und suchte es dem französischen Geschmack durch Milderung der sozialen Tendenzen anzupassen. Die Londoner „Morningpost" fragte bei diesem Anlaß, warum Brecht Gays entzückende Parodie in eine schwere tragische Farce verwandelt habe. Wenn ein französischer Direktor nach einem deutschen Flickwerk greift, wo er das funkelnde englische Original haben kann, so sei das nur mit dem Geist von Locarno zu entschuldigen. Erhebt Deutschland auf unsern Mr. Gay ebenso Anspruch wie auf unsern Mr. Shakespeare?

Richard Strauss dirigierte im Theatre de Champs Elysées in Paris ein Konzert mit eigenen Werken und hatte hier wie bei Aufführung von „Salome" und „Rosenkavalier" unter seiner Leitung in der Oper großen Erfolg.

Albert Roussel arbeitet an einem Ballett nach einem Libretto von Abel Hermant, das in der nächsten Saison an der Pariser großen Oper zur Aufführung kommen soll.

Holland:

Der *niederländische Verein für neue Musik* hat ein Auskunftsbüro eingerichtet, das jede Auskunft über das Musikleben in Holland und das Schaffen niederländischer Komponisten erteilt. Das Sekretariat befindet sich bei *Daniel Ruyneman* Ockehemstraat 18, Amsterdam.

Italien:

Die *Mailander Scala* eröffnet am 7. Dezember ihre neue Spielzeit. Sie sieht folgende Neuheiten vor: „La notte di Zoraida" von *Montemezzi*, „La vedova Scaltra" von *Wolf-Ferrari*, „Lo straniero" von *Pizetti*, „Le mille e una notte" von *de Sabata*, und „Bacca in Toscana" von *Castelnuovo-Tedesco*.

Rußland:

In der laufenden Saison werden in beiden Opern in *Moskau* herauskommen: „Zehn Tage, die die Welt erschütterten" von *K. Kortschmareff*, „Das Jahr 905" von *Polowinkin*, „Die erste Reitende" von *Protopopoff*, „Front und Rücken" von *Gladkoffskij* „Der Stahlreifen" von *Ljatoschanskij*, „Episode aus dem Jahr 1871" von *Gamburg* und die Ballette: „Komödianten" von *Glière*, „Berge setzten sich in Bewegung" von *Tochemberdshi* und „Spartakus". Bei Sowjetschriftstellern sind ferner Libretti für die Opern: „Alles in der Zukunft", „Der Oktober", „Der Dnjeprbau", „Das Weib", „Der Bau", „Glockengeläute", „Die Petrascheffzer" u. a. nebst einer Reihe von Gelegenheitswerken zu Festvorstellungen bestellt worden.

Das *Operntheater Stanislaffskij* steht in Unterhandlungen wegen eines Gesamtgastspiels in Europa und Amerika.

Schweiz:

In der kleinen Stadt *Schaffhausen* (23000 Einw.) werden jeden Winter im Rahmen der fünf offiziellen Sinfoniekonzerte, dank der unermüdlichen Tätigkeit Musikdirektor *Oskar Dislers* zahlreiche moderne Werke aufgeführt. Im Winter 1930–31 werden u. a. Schönbergs „Verklärte Nacht", das „Spanische Capriccio" von Rimsky-Korsakoff, „Nächte in spanischen Gärten" von de Falla, Honeggers „Chant de joie", Tochs Kammersymphonie „Die Chinesische Flöte" und Hindemiths Ouvertüre zu „Neues vom Tage" gespielt.

Strawinsky spielte in *Zürich* sein Capriccio und dirigierte den „Apollon". Am gleichen Abend führte Andreae den „Sacre" auf.

Diesem Heft liegen bei:

ein Prospekt über das im Verlag *B. Schott's Söhne*, Mainz, vereinigte Gesamtschaffen des in Paris lebenden Schweizer Komponisten *Conrad Beck*.

die zweite Folge der Mitteilungen von *Schott's Chorverlag*, die wieder eine große Anzahl bedeutsamer Neuerscheinungen von *Haas, Hindemith, Mendelssohn usw.* aufzählt.

ein Prospekt des Verlages *Rütten & Loening*, Frankfurt, über die Neuerscheinung *„Edouard Herriot: Beethoven"*.

ein Prospekt des Verlages *Ernst Eulenburg*, Leipzig, über *Orchesterwerke*.

ein Prospekt *„Musik-Literatur"* des Verlages *Quelle & Meyer*, Leipzig.

ein Katalog „Die *neuen Bücher* aus dem *Amalthea-Verlag*" Zürich – Leipzig – Wien.

Jahrgang 2, Heft, 5der Mitteilungen *„Kultur und Schallplatte"* der Firma *Lindström A.-G.*, Berlin SO 36.

ein Prospekt mit Pressestimmen über das *Berliner Streichquartett* (Ortenberg – Feinland – Blumberg – Nowogrudsky) Berlin W 50.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

(Fortsetzung aus dem Oktober-Heft)

Orgel

Curt Beer: *Fortner;* Toccata und Fuge

Heinrich Boell: *Jarnach:* Konzertstück, op. 21

Hermann Dettmer: *Fortner:* Toccata und Fuge

Walter Drwenski: *Hindemith:* Orgelkonzert

Traugott Fedtke: *Fedtke:* Partita; *Honegger:* Stücke für Orgel; *Kaminski:* Choralsonate; *Armin Pickerott;* Fuge fismoll; Choralvorspiele; *G. Raphael:* Fantasie op. 22 II; Choralvorspiele; *K. Thomas:* Orgelsonate; *Gerh. Wiemer:* Passacaglia

Herbert Haag: *Fortner:* Toccata und Fuge

Fritz Heitmann: *Hindemith:* Orgelkonzert

Arno Landmann: *Fortner:* Toccata und Fuge

Erhard Mauersberger: *Hindemith:* Orgelkonzert

Anton Nowakowski: *Fincke; Hindemith:* Orgelkonzert, *L. Weber*

Hans Nürnberger: *Fortner:* Toccata und Fuge

Günther Ramin: *Fortner:* Toccata und Fuge

Walter Schindler: *Kaminski:* Toccata; *Schindler:* Fantasie und Fuge

Gerhard Schwarz: *Hans Brönner:* Choralvariationen über „Christ lag in Todesbanden" Choral, Variationen und Fuge über „Wie schön leuchtet der Morgenstern"

Violine

Licco Amar: *Hindemith:* Violinkonzert; *Bartok:* Violin-Sonaten; *Butting:* Duo für Violine und Klavier; *Jarnach:* Solosonate, Kammerduette, Rhapsodien, op. 20; *Ravel:* Duo für Violine und Violoncello, Sonate; *Martinu:* Duo für Violine und Violoncello

Fritz Andres: *Kaminski:* Canzona; Präludium und Fuge

Zlatko Balokovic: *Bloch; Debussy; Suk; Szymanowski*

Maurits v. d. Berg: *Hindemith:* Violin-Konzert

Eugénie Bertsch: *Paul Müller:* Sonate B-dur; *Schoeck:* Sonate D-dur; *Huber:* Suite op. 82

Elisabeth Bischoff: *Dohnányi:* Violinkonzert, op. 27; *Pizetti:* Sonate A dur; *Windsperger:* Sonate, op. 26

Kitty Cervenkova: *E. Bartos:* Sonatina; *Bloch:* Baal Schem; *Castelnuovo-Tedesco:* Concerto italiano; *J. B. Foerster:* Fantasie; *Jirak:* Tre Pezzi; *Karel:* Symphonie; *A. Karlowitsch:* Violinkonzert; *Krenek:* Violinkonzert; *Manoilovitsch; A. Miloievitsch:* Danse Serbe; *Pizzetti:* Sonata; *Respighi:* Concerto gregoriano; *Suk; Szymanowski:* Mythes; *Tossi:* Sonate

Hedwig Faßbænder: *Hindemith:* Violinkonzert, Sonaten; *Scott:* Violinkonzert; *Stephan:* Musik f. Geige u. Orchester; *P. Faßbænder:* Violinkonzert a-moll; *Busoni:* Violinkonzert, Sonate; *Respighi:* Gregorianisches Konzert, Poema autunnale; *Szymanowski:* Violinkonzert; *Prokofieff:* Violinkonzert; *Glasounoff:* Violinkonz.; *Pfitzner:* Violinkonz.; *Ravel:* Tzigane; *Honegger:* Sonate; *Debussy:* Sonate; *Bartok:* Sonate

Stefan Frenkel: *Th. Blumer:* Capriccio; *Busoni:* Konzert; *Butting:* Duo; *Fitelberg:* Konzert; *Manfr. Gurlitt:* Konzert; *Hauer:* Konzert; *Hindemith:* Konzert, Solo-Sonaten, Sonaten m. Klavier; *Höffer:* Solo-Sonate; *Wolfg. Jacobi:* Concertino; *Jarnach:* Solo-Sonate, op. 13, Solo-Sonate op. 18, Rhapsodien, op. 20; Sonate op. 22; *Liebling:* Konzert; *Noren:* Konzert; *Pfitzner:* Konzert; *Pisk:* Sonate, Sonatine; *Prokofieff:* Konzert; *Rathaus:* Sonate, Suite; *Ravel:* Rhapsodie Tzigane; *Respighi:* Gregorianisches Konzert; *Suk:* Fantasie; *Szymanowski:* Konzert; Mythes; Notturno e Tarantella; *H. Tiessen:* Totentanz-Suite, Duo; *Toch:* Sonate, Duo; *Weill:* Konzert; *Wladigeroff:* Konzert, Burleske; Bulgarische Rhapsodie

Stefi Geyer: *Bartok:* 2. Sonate

Gustav Havemann: *H. Tiessen:* Duo, op. 35

Anna Hegner: *Rud. Moser:* Violinkonzert op. 39

Jascha Heifez: *Toch:* Violinsonate

Lene Hesse: *Busoni:* Sonate, op. 36; *Spanich:* Duette für Violine und Cello; *Toch:* Sonate; Duos für Violine und Bratsche bezw. Cello; *W. Weismann:* Sonate, op. 69; Ave-Maria-Variationen, op. 39; *H. M. Wette:* Suite für Violine allein

Bronislaw Huberman: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 2; *Szymanowski:* La Fontaine d'Arthuse

Klein von Giltay: *Jarnach:* Sonate

Zdzislaw Jahnke: *Szymanowski:* Sonate, op. 9

Walter Kägi: *Toch:* Violinsonate

Otto Keller: *J. Klaas:* Fantasiestücke, op. 31; *Otto Siegl:* Suite

Otto Kobin: *Stephan:* Musik für Geige und Orchester

Francis Koene: *Debussy:* Sonate f. Viol. u. Klav.; *Ravel:* Tzigane f. Viol. u. Orch.; *Wiener:* Suite; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *Nin:* Chants d'Espagne; *de Falla:* Suite populaire Espagnole; *Bloch:* Baal Schem; *Jarnach:* Drei Rhapsodien; *Kodaly:* Duo f. Viol. u. Violoncello; *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 2; *Suk:* Fant. f. Viol. u. Orch.; *Grünberg:* Jazzettes; *Pyper:* Sonate f. Violine u. Klavier

Lotte Kraft: *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 2

Emmerich Krámer: *Jemnitz:* Sonate op. 10

Louis W. Krasner: *Achron:* Violinkonzert

Fritz Kreisler: *Falla-Kreisler:* Jota; Danse espagnole

Geza von Kresz: *Korngold:* Suite „Viel Lärmen um Nichts"

Georg Kulenkampff: *Hindemith:* Violinkonzert; *Strawinsky:* Pergolese-Suite; *Szymanowski:* Romanze; *Pizetti:* Aria; *Respighi:* Sonate h-moll; *Debussy:* Sonate; *Saint-Saëns:* Rondo capriccioso; *Bohnke:* Präludium und Chaconne; *H. Tiessen:* Duo; *Dobrowen:* Märchen; *Glazounoff:* Meditation; *Rachmaninoff-Press:* Vocalise; *de Falla-Kreisler:* Spanischer Tanz; *Scott:* Dance; *Kletzki:* Violinkonzert

Martha Linz: *Ravel:* Tzigane

Edith Lorand: *Bartok:* Rumänische Volkslieder

Gerhard Meyer: *A. Willner:* Suite; Sonaten

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt.

Joseph

Haas

Neue Musik für

Jugend-Chöre

Zum Lob der Musik

Kantate für ein- bis dreistimmigen Jugendchor in Begleitung eines Streichorchesters mit Orgel (oder mit zwei- bezw. vierhändiger Klavierbegleitung) op. 81 Nr. 1

Partitur Ed. Nr. 2151 M. 3.–, Stimmen: Großer Chor je M. –.20, Kleiner Chor je M. –.20, Streicher je M. –.50

Des Lebens Sonnenschein

(Hymnen an den Frohsinn Nr. 1)

für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Klavier, op. 73 Nr. 1

Partitur Ed. Nr. 2153 M. 2.–, Stimmen je M. –.35

Schelmenlieder

nach Gedichten von Arthur Maximilian Miller für eine Singstimme oder einstimmigen Kinderchor mit Klavier, op. 71

Ed. Schott Nr. 2140 M. 2.50
Singstimme einzeln M. –.50

Ein hartgesottnes Eilein — Hinterm Hölzel überm Berg — Auf meiner Schulter sitzt ein Vöglein — Die gute, alte Rumpelkuh — Die Uhr, die Uhr — Was machen denn die Teller — Der Wagen, der Wagen — Im Februar — Ein Strohhalm ging auf Reisen — Ich bin schon siebenhundert Jahr

Ansichtsmaterial bereitwilligst

B. Schott's Söhne · Mainz



Hermann

REUTTER

Soeben erschienen:

Die Passion

in 9 Inventionen, für Klavier op. 25
aus den „Biblischen Szenen"

Abendmahl - Christus in Gethsemane - Die Gefangennahme - Die Geißelung - Die Dornenkrönung - Gang nach Golgatha - Die Kreuzigung - Die Grablegung - Am Ostermorgen

Ed. Schott Nr. 2137 . M. 2.50

Russische Lieder

(Heft II) für eine Singstimme mit Klavier op. 23

Tolstoj: Himmlische Vision - Lermontoff: Gebet - Calzow: Der Weg - Fet: Der Schmetterling - Block: In der kleinen, blauen Stube - Tolstoj: Volkslied

Ed. Schott Nr. 2139 . M. 3.–

Missa brevis

für Alt, Violine und Violoncello op. 22

Partitur Ed. Schott Nr. 3153 . M. 6.–

B. Schott's Söhne / Mainz

Was die deutschen Kinder singen

Eine Blütenlese von 180 heimatlichen Volksliedern für Klavier leicht (mit Text)

Inhalt: Was die deutschen Kinder singen: 1. An liebem Sinn und Unsinn; 2. Von den Bäumen, Blumen und Tieren unserer Heimat; 3. Wenn es Abend ist oder wenn Weihnachten kommt; 4. An Volks- und Vaterlandsliedern; 5. Wenn sie zusammen spielen (mit ausführlichen Angaben der Spielregeln).

Ed. Schott Nr. 600 Brosch. M. 2.–
In mehrfarb. Ganzl.-Einband M. 3.50

B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig

3 erfolgreiche, neue Werke für den Klavier-Unterricht



Eine ganz neuartige Form der Anleitung für die erste Finger- und Gehörbildung, die den Weg über das Volks- und Kinderlied benutzt.

Der Musik-Baukasten

für Klavier

von

B. SEKLES

Zehn deutsche Volklieder in je acht Aufführungsmöglichkeiten.

Ed. Schott Nr. 2128 M. 2.—

Mehrfarbiger Titel von Harania

G. F. Händel

Aylesforder Stücke

20 leichte bis mittelschwere Stücke für den Klavierunterricht ausgewählt und bezeichnet

von

WILLY REHBERG

Ed. Schott Nr. 2129 M. 2.—

Die erste Auswahl aus den bisher verschollenen 76 „Stücken für Klavier“ – ein instruktives Werk von hervorragender Bedeutung – die Fortsetzung der vielgebrauchten Unterrichts-Sammlung „Händel-Bülow“

Ein neuer Gretchaninoff:

Glasperlen

12 leichte Klavierstücke

von

ALEX. GRETCHANINOFF

Ed. Schott Nr. 1518 M. 2.—

„Diese Stücke verbinden mit ihrer modernen, namentlich harmonisch interessanten Haltung besondere klangliche Reize. Das macht sie besonders für solche Schüler geeignet, denen die herbere Sprache der neuen Musik zunächst nicht eingeht. . . . Es ist Unterrichtsmaterial von vorzüglicher Beschaffenheit“.

Prof. Willy Rehberg

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ – LEIPZIG

„Kuglers Schule des Klavierspiels ist die beste und psychologisch feinste, die bis jetzt erschienen ist“.

Rud. M. Breithaupt
Berlin

Kugler, Schule des Klavierspiels

Bd. I 10. Auflage (seit 1922) Rm. 2.50
Bd. II 5. Auflage (seit 1922) Rm. 2.–
In 1 Band gebunden . . . . . . Rm. 5.80

Auch französisch-englisch erschienen

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung sowie vom

Verlag Gebrüder HUG & Co., Zürich und Leipzig

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

9. Jahrgang | Dezember 1930 | Heft 12

ZUM INHALT

Wir stellen heute eine Frage zur Diskussion, welche in der Öffentlichkeit im allgemeinen wenig behandelt wird: Autorenrecht und Aufführungsgebühren. Die Auseinandersetzung zwischen dem Komponisten (oder dem Schutzverband, der seine Interessen wahrnimmt) und dem Interpreten neuer Musik interessiert den Konzertbesucher kaum. Zu Unrecht: denn hinter dem Einzelfall steht ein großes Problem. Wie weit hat der Künstler, wie weit die Allgemeinheit Besitzrecht am Werk? Die Aktualität dieser Frage wird gesteigert durch die Kämpfe, die um die Verlängerung der Schutzfrist von 30 auf 50 Jahre geführt werden.

Für den Musiker ist die Behandlung der ganzen Frage aus besonderen Gründen aktuell. Die großen Organisationen, welche die Rechte des Komponisten bisher vertraten, in Deutschland vor allem die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) und die Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (GEMA) sind verschmolzen. Bei einer kürzlich stattgefundenen Zusammenkunft der Vorstände der drei beteiligten Gesellschaften in Wien wurden Beschlüsse gefaßt, die offenbar in Kenntnis vorliegender Mißstände die Hauptquelle der Beanstandungen beseitigen sollen; ihr wesentlicher Inhalt ist in folgenden Sätzen enthalten:

> Die Vorstände der Gema, G. D. T. und A. K. M. haben im Hinblick auf die Schwierigkeiten, die sich bei der Erfassung der Aufführungsgebühren für ernste Musik in Deutschland infolge der ungünstigen Wirtschaftslage ergeben haben, beschlossen, zwar im wesentlichen die im Sinne des Urheberrechtes angemessenen Tarife aufrecht zu erhalten, jedoch die Nachlaßmöglichkeiten grundsätzlich unter den Gesichtspunkten der wirtschaftlichen Billigkeit und der kulturellen Verantwortlichkeit zu erweitern. Um eine loyale Durchführung dieses Grundsatzes – insbesondere durch Überprüfung etwaiger Beanstandungen der Tarifhandhabung – zu gewährleisten, wird der Direktion des Musikschutzverbandes ein Ausschuß für ernste Musik angegliedert, in den die Vorstände der drei Gesellschaften je einen sachverständigen Vertreter entsenden. Zum Vorsitzenden dieses Ausschusses ist Professor Dr. Georg Schumann, Vizepräsident der Berliner Akademie der Künste, Mitglied der preußischen musikalischen Sachverständigenkammer, gewählt worden.

Wir versuchen, soweit dies im Rahmen eines Heftes möglich ist, ein objektives Bild zu geben. Ein Gespräch mit Max Butting, der als Komponist und zugleich als Vorstandsmitglied der GDT spricht, charakterisiert das Verhältnis des Komponisten zum Interpreten von grundsätzlichem Standpunkt aus. Dann kommen zu Worte: die Vertreter der Autorenorganisationen in allgemein zusammenfassenden Darlegungen, der zeitgenössische Verlag mit einigen grundsätzlichen Bemerkungen und eine Reihe von ausübenden Künstlern in persönlichen, sachlich sehr gegensätzlichen Zuschriften, denen einige von uns gestellte Fragen zu Grunde liegen.

Die Schriftleitung

UM DAS AUTORENRECHT

Max Butting und Hans Mersmann (Berlin)

AUTOR UND INTERPRET

Ein Gespräch.

M.: Ich komme heute als Sprecher für eine große Reihe von Musikern, besonders aus der Provinz; sie beklagen sich sämtlich über die schwere wirtschaftliche Belastung, die ihnen bei der Aufführung zeitgenössischer Werke erwächst. Ich habe hier einen unter vielen Briefen, der von einem Breslauer Chorleiter stammt und aus dem ich Ihnen einige Zeilen vorlesen möchte:

„. . . Ich gab mit meinem kleinen Frauenchor (40 berufstätige Mitglieder) ein Konzert mit vorwiegend neuzeitlichen Werken und glaubte, damit unseren Zeitgenossen einen Dienst zu erweisen. Sie lohnten mir's schlecht, denn der Musikschutzverband verlangte für einen Teil der Chöre nicht mehr als – sage und schreibe – 132 Mk. nachträgliche Aufführungsgebühr und ging auf meine Vorstellung dann auf 120 Mk. herunter! 30–40 Mk. hätten wir für ausreichend gehalten, und die hätten wir trotz unseres Defizits (bei vollem Hause!) auch noch ruhig bezahlt, aber diese horrende Summe, die den Chor glatt zum Auffliegen bringen kann! Jedenfalls geben wir künftig kein Konzert mehr mit gebührenpflichtigen Sachen. Das haben die neuzeitlichen Komponisten von ihrem Musikschutzverbande! Schubert, Schumann, Brahms usw. haben auch ganz anständige Frauenchöre geschrieben, und dann bearbeitet man eben selbst alte Musik und Volkslieder. Unser Publikum ist durchaus zufrieden, vielleicht mehr als mit Experimenten, die der Verein unter riesigen Mühen und Opfern zu Wege bringt!"

Derartig verbitterte Äußerungen sind in letzter Zeit aus den Kreisen reproduzierender Künstler und Konzertunternehmer immer wieder zu uns gekommen und regen mich heute an, diese Frage mit Ihnen zu besprechen.

B.: Zuerst möchte ich einen kleinen Irrtum in dem Briefe Ihres Chorleiters berichtigen: auch seine künstlerische Bearbeitung alter Chormusik wäre abgabenpflichtig.

Dann fällt mir in dem Brief das Wort „nachträglich" auf. Warum hat sich der Herr nicht vor seinem Konzert an den Musikschutzverband gewandt? Ich will dem Absender des Briefes nicht zu nahe treten; aber es gibt eine große Anzahl von Fällen, in denen die Interpreten versuchen, die Abgabe an die Autoren zu „vermeiden". Darum sind die Autoren leider gezwungen, „nachträglich" auf dem vollen Tarifsatz zu bestehen, während sie bei ausführlicher Darstellung der wirtschaftlichen Situation und der kulturellen Bedeutung der Veranstaltung Rabatte auf die Tarifsätze gewähren können („je nach Größe des Konzertsaales, Höhe der Eintrittspreise, Dauer des Werkes, Bedeutung der Veranstaltung u. s. w.")

Doch das sind Einzelheiten. Entscheidend für die augenblickliche Situation ist das Folgende: die Konzertveranstalter und Interpreten müssen überzeugt sein, daß den Autoren Gebühren, und zwar angemessene Gebühren, überhaupt zustehen. Von vielen Seiten wird die gesetzliche Abgabe als eine „Steuer" empfunden – und was empfinden wir bei dem Worte Steuer alles! In Wahrheit ist die gesetzliche Abgabe fast die einzige Einnahmequelle der Autoren. Die Komponisten wollen auch leben. Die Verehrung der Hörer für den Interpreten ist häufig größer als für den Komponisten; nach einer schönen Aufführung der Neunten Symphonie spricht jeder Hörer von dem fabelhaften Dirigenten,

ganz wenige Menschen von dem Komponisten. Das ist bei zeitgenössischen Werken nicht viel anders. Der Autor steht im Hintergrund und seine wirtschaftlichen Ansprüche werden ihm von den meisten erst auf Grund einer längeren Überlegung zugebilligt. Die Tatsache, daß er aufgeführt wurde, kann von ihm selbst aber nicht als einzige Entlohnung für seine Arbeit angesehen werden.

M.: Hier muß ich Ihnen entgegentreten. Bei einer Aufführung der Neunten Symphonie steht natürlich nicht Beethoven zur Diskussion, sondern Furtwängler. Das ist aber doch bei dem Werke eines jungen Komponisten wesentlich anders. Verkennen Sie nicht vielleicht die Situation, besonders in kleineren Städten, in denen der reproduzierende Musiker mit größtem Einsatz seiner Kraft um die Geltung von Werken kämpfen muß, die sich in unseren Konzertsälen längst Heimatrecht erworben haben? Wenn der Fall sich vervielfacht, daß neue Musik aus den Programmen gestrichen wird, weil die Aufführungsgebühren nicht getragen werden können, so ist die Auswirkung dieses Prinzips katastrophal. Im übrigen weiß das Publikum ja von allen diesen Dingen gar nichts, und ich benutze unser Gespräch, um diese wichtige Frage einmal in der Öffentlichkeit aufzurollen.

B.: Lieber Herr Professor, verwechseln Sie nicht „neue" Musik mit „abgabenpflichtiger" Musik. Abgabenpflichtig ist jede Musik bis zu dreißig Jahren nach dem Tode des Komponisten, in fast allen andern Ländern bis zu fünfzig Jahren nach seinem Tode. Es ist sehr wahrscheinlich, daß in allerkürzester Zeit auch in Deutschland die Schutzfrist auf fünfzig Jahre verlängert wird. Die Werke Verdis sind noch geschützt. Sie werden mir zugeben, daß seine Werke, wie auch vieles von Richard Strauß, Reger, Grieg in einem ähnlichen Sinne Allgemeingut sind, wie die Neunte Symphonie. Für den Hörer ist das Teilhaben an diesem Allgemeingut ausschlaggebend. Für den Komponisten und seine Erben aber ist das Eigentumsrecht am Kunstwerk von der gleichen Bedeutung wie das Eigentumsrecht an materiellen Dingen.

M.: Gegenüber dem privaten Eigentumsrecht des Autors an seinem Werk wird, soviel ich weiß, gerade heute mit besonderem Nachdruck der moralische Anspruch der Allgemeinheit auf das Kunstwerk geltend gemacht. Aus diesem Grunde könnte man die Schutzfrist für Kunstwerke überhaupt als einen nahezu unmoralischen Eingriff privater Interessen gegen das Recht der Allgemeinheit auffassen.

B.: Auf diese Frage können wir leider hier nicht eingehen. Sie wird von den Politikern entschieden werden. Daß die Komponisten von den ihnen gesetzlich zustehenden Rechten auch Gebrauch machen, wird aber jeder billigen müssen.

M.: Sie hatten Recht, wenn Sie sagten, daß ich bei meinen Einwänden in erster Linie von jungen Komponisten ausgehe. Lassen Sie mich aber nochmals zum Ausgangspunkt unseres Gesprächs zurückkommen. Ich weiß, daß die großen Unternehmer mit dem Musikschutzverband Pauschalverträge abgeschlossen haben, die erheblich günstiger liegen als Einzelabgaben. Ich denke aber, um es noch einmal zu präzisieren, in erster Linie an den Interpreten außerhalb der Großstadt, der durch die Aufführung zeitgenössischer Musik eine Kulturmission erfüllt. In dieser sollten wir alle: auch der Komponist selbst und die Organisation, die seine Rechte wahrnimmt, ihn unterstützen.

B.: Jeder Veranstalter und jeder Interpret kann Pauschalverträge abschließen; es gibt sogar Pauschalverträge für einzelne Konzerte, die vor allem Bedeutung haben, wenn in einem Konzert mehrere abgabenpflichtige Werke aufgeführt werden.

Die Arbeit des Interpreten im Sinne der kulturellen Mission, von der Sie eben sprachen, muß wirtschaftlich als propagandistische Tätigkeit für den Komponisten angesehen werden. In solchen Fällen können und werden entsprechende Rabatte auf die Tarifsätze gegeben. Vergessen Sie aber nicht, daß gerade bei kulturell hochwertigen Veranstaltungen der Komponist doch der wichtigste Kulturträger ist.

Der ganze aktuelle Kampf ist in meinen Augen ein Kampf um die Voraussetzungen. Die Garderobenfrau, das Elektrizitätswerk, der Heizer usw. müssen bezahlt werden; der Autor hat das gleiche Recht, seine Rechnungen zu präsentieren. Darum haben die Autoren sich zusammengeschlossen, denn bisher war es in Deutschland (und nur in Deutschland!) möglich, aus der Uneinigkeit der Autoren Vorteile zu ziehen und die Rechnung nicht oder allzu schlecht zu bezahlen. Das hat aufgehört. Damit ist aber noch lange kein Angriff gegen die Interpreten unternommen. Ich betone, daß es den Autoren fernliegt, irgendwelche „Erpressungen" ausüben zu wollen.

M.: Selbstverständlich stimme ich in diesem Punkte völlig mit Ihnen überein: der Komponist hat das Recht, seine Rechnung vorzulegen; es kommt nur darauf an, wie hoch sie ist. Es wird sich also darum handeln, einen Ausgleich zwischen den Forderungen des Autors und denen des Interpreten zu finden; jeder von ihnen wird die Berechtigung auch für den Standpunkt des anderen anerkennen müssen. Vielleicht liegt gerade in Ihren Wiener Beschlüssen die unmittelbare Möglichkeit einer Verständigung.

DER INTERPRET: LICCO AMAR

Wir haben eine Reihe von Interpreten um Stellungnahme zu den Fragen dieses Heftes gebeten. Wir haben sie in unserm Rundschreiben gefragt, ob sie persönlich die Erhebung von Aufführungsgebühren als erhebliche Belastung empfinden, ob sie Pauschalverträge oder Einzelvereinbarungen schließen und ob das Moment der Aufführungsgebühren die künstlerische Gestaltung ihrer Programme direkt beeinflußt. Wir teilen die wichtigsten der eingegangenen Zuschriften hier mit. Die Schriftleitung.

Ihre Anfrage bezüglich der Auswirkung der Autorenrechte auf die Tätigkeit des reproduzierenden Musikers würde ich gern ausführlich beantworten, wenn ich auch nur gelegentlich mit dieser Frage in Berührung gekommen wäre. In meinem Falle (wahrscheinlich auch sonst beim überwiegenden Teil der „Konzertierenden") ist es so: der „Veranstalter" hat gesetzlich die Gebühren usw. zu tragen; ich aber habe mit einer einzigen Ausnahme nie ein Konzert selber veranstaltet. Diese Veranstalter, von denen die Künstler engagiert werden, sind nun private oder städtische Gesellschaften, auch Konzertunternehmer. Soweit ich es übersehen kann, schließen alle diese Stellen Pauschalverträge ab, sofern sie regelmäßig Konzerte veranstalten. Klagen über eine ungebührliche Belastung durch die Autorenrechte sind mir zwar gelegentlich zu Ohren gekommen; ob sie berechtigt waren, konnte ich nicht nachprüfen. Trotzdem ich fast in jedem Konzert ein neues, gebührenpflichtiges Werk aufführe, ist mir noch niemals zugemutet worden, aus materiellen Gründen das Programm anders zu gestalten. Allerdings ist es mir bekannt, daß das Frankfurter Volksbildungsheim, das wöchentlich ein Konzert veranstaltet,

ein Jahr lang wegen Differenzen mit den Autorengesellschaften kein neues Werk aufgeführt hat.

Es wird Ihnen bekannt sein, daß neuerdings die Mitglieder des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler" bei Veranstaltung von Konzerten auf eigene Rechnung für die Aufführung neuer Werke keine Gebühren zu zahlen brauchen (dies gilt allerdings nur mit gewissen Einschränkungen). Im übrigen stehen aber auch die Autorengebühren zu den sonstigen Unkosten eines Abends in keinem das Budget besonders belastenden Verhältnis; dies wurde mir von Kollegen wiederholt bestätigt.

Arthur Rosenberger (Berlin)

ALARM!

Der Sänger soll mit dem König gehen, er soll sogar mit ihm auf der Menschheit Höhen wohnen. Aber ach; heute muß er zufrieden sein, wenn er überhaupt wohnen kann. Denn die Kunst geht nach Brot, von den Idealen allein kann man nicht leben. Als Richard Strauß, Hans Sommer, Friedrich Roesch, Engelbert Humperdinck die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gründeten (1903), waren sie sich darüber klar, daß die Idealforderungen der deutschen Tonsetzer nur verwirklicht werden könnten, wenn dem Künstler auch die Möglichkeit gegeben würde, seine Standes- und Berufsinteressen durch die wirtschaftliche Verwertung seiner Werke zu sichern. Diese Verwertung war lediglich bedingt durch die Ausnutzung des ihm gesetzlich gewährten Rechts, seines Urheberrechts. Das Urheberrecht, das dem Künstler durch das Gesetz von 1901 gegeben wurde, war ein die verschiedensten urheberrechtlichen Befugnisse umfassendes Vermögensrecht und somit Gegenstand des wirtschaftlichen Verkehrs. Mit diesem Urheberrecht trat der Tonsetzer auf den Markt. Der gegebene Vermittler war hier der Verleger. Ihm wurde vom Komponisten zunächst die für die Zwecke des Verlages aus dem Urheberrecht abgekauften Befugnisse zur Vervielfältigung und Verbreitung der Noten übertragen. Der Verleger wurde der geborene Propagandist des Tonsetzers und ist es geblieben, bis heute andere Formen der Vervielfältigung und Verbreitung die Tätigkeit des Notenverlegers wesentlich verändert oder eingeschränkt haben. Dies gilt besonders für die Grammophonplatte, den Rundfunk und den Tonfilm. Mit der Vervielfältigung und Verbreitung der Noten war aber nur ein Teil der Auswertung des musikalischen Urheberrechts erfüllt, wenn nicht das Wesentlichste noch hinzutrat, nämlich die öffentliche Aufführung. Noten ohne Aufführung sind noch keine Musik, diese entsteht erst dadurch, daß die Musik durch den Vortrag (lebendig oder mechanisch) zu Gehör gebracht wird. So war neben dem Notenverlagsrecht das Aufführungsrecht zum wesentlichsten Vermögensrecht des Tonsetzers geworden, denn jeder öffentliche Vortrag eines Tonwerkes ist nach dem Gesetz eine Aufführung und diese Aufführung bedarf der Erlaubnis des Komponisten. Es sei denn, daß diese Aufführung keinem Erwerbszweck dient, auf Volksfesten oder für wohltätige Zwecke stattfindet oder von geschlossenen Vereinen veranstaltet wird. Noch ist § 27 des Urheberrechtsgesetzes das Palladium des Tonsetzers, noch bedarf es für die öffentliche Aufführung eines erschienenen

Werkes der Tonkunst der Einwilligung des Berechtigten. Aber es mehren sich die Hände, welche die Axt an die Wurzel dieser Grundexistenz des schaffenden Musikers legen wollen. Durch die Novelle zum Urheberrechtsgesetz von 1910 war für die musikalisch-mechanische Wiedergabe die Zwangslizenz eingeführt worden. Das heißt, der musikalische Urheber, der einmal einer Grammophonfirma die Übertragung seines Werkes auf eine Schallplatte gestattet hatte, muß jeder anderen im Inlande ansässigen Firma gegen eine angemessene Vergütung die gleiche Erlaubnis erteilen. Damit war aber auch zwangsläufig die Erlaubnis verbunden, daß der Käufer der Schallplatte diesselbe zur öffentlichen Aufführung benutzen darf, ohne daß es einer besonderen Erlaubnis des Urhebers bedarf. Schon erklären Filmindustrie und Kinotheater, daß auch der Tonfilm ein solches mechanisches Instrument sei, und daß für die Aufführung des Tonfilms eben deswegen eine besondere Lizenz an den Berechtigten nicht gezahlt zu werden brauche. Eine einseitige Rechtsauslegung, die vorläufig wenigstens durch kein Gerichtsurteil gestützt wird.

Es war natürlich, daß die nachdrückliche Wahrnehmung der konzertmäßigen Aufführungsrechte, wie sie zuerst von der Genossenschaft deutscher Tonsetzer in Deutschland zusammengefaßt und durchgeführt wurde, für die ihr angeschlossenen Komponisten und Verleger auf den Widerstand derjenigen Verbraucherkreise stoßen mußte, die gewerbsmäßig öffentliche Aufführungen von Tonwerken veranstalten. Aber im Laufe der Jahre wurde doch immerhin bei einem großen Teil dieser sogenannten Musikveranstalter die Einsicht wach, daß man sich nicht auf Kosten des schaffenden Musikers bereichern und ein ihm gesetzlich gewährleistetes Recht nicht verletzen dürfe. Es kamen Tausende und Abertausende von Verträgen zustande, auf Grund derer die Erlaubnis zum konzertmäßigen Aufführungsrecht sowohl für die ernste als für die reine Unterhaltungsmusik gegen Zahlung von Gebühren nachgesucht und erteilt wurde. Aber das Aufführungsrecht war ja ein Verkehrsgut geworden und unterlag in gewissem Sinne den Gesetzen von Angebot und Nachfrage. Man suchte es auf der einen Seite möglichst vorteilhaft zu verwerten, auf der anderen Seite möglichst billig zu erwerben. Es brachen Kämpfe über die wirtschaftliche Bewertung der musikalischen Aufführungsrechte aus, die schließlich zu einem Eingreifen der Regierung oder der Gesetzgebung zu führen drohten. Man kam diesem Eingreifen zuvor, man suchte durch Gesamtverträge tarifliche Vereinbarungen zu schaffen, und hierbei nahm man die Interessen der schaffenden Musiker einerseits, der Musikveranstalter andererseits, das Interesse der Öffentlichkeit und, soweit die ernste Musik in Frage kam, auch das Interesse der Kunst wahr. Aber dieser Frieden ist nur ein Scheinfrieden, das Verkehrsgut bleibt Verkehrsgut und muß sich gefallen lassen, immer wieder von neuem in die Wirtschaftskämpfe hineingezogen zu werden. Jede Krise auf diesem Gebiet gibt den Musikveranstaltern einen neuen Grund, unter Hinweis auf ihre ökonomische Lage Ansprüche auf Herabsetzung der von den schaffenden Künstlern als lebensnotwendig erachteten Aufführungsgebühren zu erheben, ja wenn möglich unter der Vorspiegelung von Gesamtinteressen des Publikums auf die Aufhebung dieses vitalen Rechts des Urhebers hinzudrängen.

Hier wendet sich der Konzertveranstalter im Verein mit den wirtschaftlichen Interessenten der mechanischen Musik auch noch gegen eine besondere urheberrechtliche Befugnis, die zwar nicht dem lebenden Tonsetzer, wohl aber seiner Familie und seinen

Erben zugute kommt, nämlich gegen die Dauer der Schutzfrist. Bekanntlich läuft diese Schutzfrist zur Zeit in Deutschland mit 30 Jahren nach dem Tode des Urhebers ab, bis dahin muß also der Veranstalter seiner musikalischen Aufführungen die Erlaubnis zu einer solchen weiterhin gegen Entgelt von den Rechtsnachfolgern des verstorbenen Tonsetzers erwerben. Um die Dauer der Schutzfrist tobt – man kann es nicht anders ausdrücken – der Kampf. Deutschland steht in der Beschränkung der Dauer hinter den meisten Kulturländern zurück, welche eine fünfzigjährige und längere Schutzfrist kennen. Der in diesen Tagen von der Reichsregierung gemachte Versuch, durch die sogenannte „Lex Nietzsche" vorläufig nicht nur für die Werke Nietzsches, sondern für alle Ende 1930 frei werdenden Werke die Schutzfrist um ein weiteres Jahr zu verlängern, ist bereits im Reichsrat gescheitert. Man muß in diesem Versuch mit Recht den ersten Schritt erkennen, durch eine im Laufe des kommenden Jahres vorzubereitende Gesetzesänderung, die Schutzfrist auf fünfzig Jahre zu verlängern. Hiergegen haben sich die davon betroffenen Berufs- und Wirtschaftskreise gewandt, und es ist ihnen auch, wie man sieht, durch fleißige Bearbeitung der Parlamente und der sonstigen maßgebenden Stellen gelungen, diese Ausgestaltung und Festigung des Urheberrechts der Schaffenden zu hintertreiben. Daß auch hier das angebliche Interesse der Öffentlichkeit und die Kulturaufgabe des Staates als Vorwand herhalten mußten, lag auf der Hand. Kein Sieg der Allgemeinheit über das Individuum, sondern ein Sieg der zahlreichen Interessentenhaufen gegenüber der kleinen Minderheit der schaffenden Künstler.

Kein Zweifel, nach diesem Erfolg werden die Unternehmer und Konzertgeber jeder Art und Güte ermutigt werden, auf Mittel und Wege zu sinnen, um die Entrechtung der Schaffenden durch Unterhöhlung des Urheberrechts weiter fortzusetzen und zu vollenden. Die Hoffnungen auf einen ehrlichen Frieden zwischen dem Tonsetzer und den organisatorisch und politisch machtvollen Gruppen der sogenannten gewerblichen Musikveranstalter sind, fürchte ich, auf das Schwerste enttäuscht worden. Was die ernste Musik und ihre Veranstalter betrifft, lebt diese Hoffnung noch, doch wird es hier großer Einsicht und großen Entgegenkommens auf beiden Seiten bedürfen. Was die mechanische Musik (Grammophon, Tonfilm etc.) betrifft, so scheinen mir die Probleme nur in aufrichtiger und vertrauensvoller Arbeit der schaffenden Künstler und der Industrie lösbar zu sein; insbesondere die Frage des Tonfilms, dessen rechtliche Natur das Urhebergesetz nicht kennt und der nur durch eine äußerst künstliche Konstruktion der Gerichte in das Gesetz hineininterpretiert werden kann, muß sofort durch die Zusammenarbeit aller beteiligten Kreise zu einer praktischen Lösung gebracht werden. Dies erscheint mir nicht schwer, denn die großen industriellen Unternehmungen auf dem Gebiet der mechanischen Musik werden immer noch leichter von den berechtigten Ansprüchen des Tonsetzers zu überzeugen sein, als der kleine Gastwirt oder Kinobesitzer an irgendeinem entfernten Platz des Reiches zu einer rückhaltslosen Anerkennung der ethischen und wirtschaftlichen Notwendigkeit gebracht werden kann, an den Komponisten Aufführungstantièmen zu zahlen.

Noch gilt das Gesetz, noch hat der Tonsetzer nicht um die Zahlung der Aufführungstantiemen zu bitten, sondern er hat sie zu fordern. Daß er nicht überfordert, daß er insbesondere nicht den Veranstaltern ernster Musik die Aufführung zeitgenössischer Werke dadurch unmöglich macht, dafür bürgt sein Kulturgewissen und die Liebe zu

seiner Kunst, aber darüber hinaus muß er jetzt selbst auf den Plan treten, um seine Rechte zu wahren.

Der Kampf um das Urheberrecht ist der Existenzkampf des deutschen Komponisten.

DER INTERPRET: FRANZ OSBORN

In Beantwortung Ihres Briefes muß ich zunächst eine persönliche Bemerkung vorwegnehmen: da ich keine Konzerte auf eigene Rechnung veranstalte, wobei ich von den wenigen Berliner Abenden absehen möchte, so kann ich wenig zu Ihrer Anfrage beitragen. Zum ersten Punkt Ihres Briefes möchte ich nur ein Beispiel geben: Im vergangenen Winter spielte ich an einem Berliner Abend Stücke von Tiessen und „Petruschka" von Strawinsky. Dafür mußte ich zusammen 70 RM. bezahlen. Selbstverständlich ist das eine erhebliche Belastung zu nennen. Noch grotesker allerdings scheint mir der Fall, als ich im Dezember 1927 für die Aufführung der f-moll-Sonate von Brahms in Berlin 20 RM. bezahlen mußte. Infolge der dreißigjährigen Schutzfrist verdiente also lediglich der Verleger an der Aufführung, da ja längst keine direkten Erben mehr von Brahms leben. [1])

Zur Frage der Beeinflussung der künstlerischen Gestaltung der Programme möchte ich Ihnen wieder einen Fall aus eigener Erfahrung erwähnen. Es handelt sich hier allerdings um Debussy, doch kann sich Ähnliches ja ebenso bei lebenden in- und ausländischen Komponisten ereignen. Vor einigen Wochen spielte ich in Stockholm u. a. die Fantasie von Debussy für Klavier und Orchester. Das Orchestermaterial, das gewöhnlich der Solist mitbringt, sollte ungefähr hundert Mark kosten. Der Stockholmer Konzertverein, der materiell stark gestützt wird, kaufte auf seine Rechnung liebenswürdigerweise das Material, da ich ihm schrieb, mir lohne sich der kostspielige Erwerb der Stimmen nebst Partitur nicht. In diesem Fall ging die Sache gut aus. Anders nun steht es mit Warschau, wo ich neben anderem auch dieses Stück im Januar spielen soll. Die Warschauer Philharmonie ist pekuniär schlecht dran, sie hält sich nur mit großer Mühe und starkem Idealismus. Es ist also für die Warschauer unmöglich, ihr Budget für das Konzert noch durch den Kauf des Orchestermaterials zu belasten. In diesem Fall also muß ich ein anderes Werk spielen.

Zum letzten Punkt glaube ich behaupten zu können, daß die sehr oft hohen Gebühren pekuniär durchaus ins Gewicht fallen, vor allem bei Anfängern im Konzertbetrieb, die in ihren meist selbst veranstalteten Abenden neue Werke aufführen, um die Kritik anzulocken. Aber es kommt sogar vor, wie oben an Debussy gezeigt wurde, daß durch Überspannung der Gebühren und Materialkosten auch die Programmgestaltung zu leiden hat! Selbstverständlich liegt mir fern, für einen „Lohnabbau" der Komponisten einzutreten; das Recht lebender Autoren auf Tantièmen ist unbestreitbar. Erheblich belastend, unverhältnismäßig beschwerend aber erscheinen mir die Folgen der 30jährigen Schutzfrist, die unschuldigen Verwandten, glücklichen Verlegern zugute kommen!

[1]) Der GDT. bemerkt hierzu: das entspricht nicht den Tatsachen. Der Verleger erhält lediglich den a. a. O. erwähnten Anteil an den Aufführungsgebühren. Der Hauptanteil fällt an die Erbberechtigten — im Falle Brahms an die Brahmsgesellschaft — oder, falls solche nicht vorhanden sind, an die Aufführungsrechtsgesellschaft selbst und kommt auf diesem Wege sämtlichen Bezugsberechtigten der Aufführungsrechtsgesellschaften zu Gute. Die Schriftleitung.

Hans Zellner (Berlin)

DIE WAHRNEHMUNG DER MUSIKALISCHEN AUFFÜHRUNGSRECHTE

Der Beginn der Wahrnehmung musikalischer Aufführungsrechte geht auf das Jahr 1851 zurück. Damals wurde nach Gesichtspunkten Beaumarchais' die französische Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (Sacem) gegründet, heute die mächtigste Autorengesellschaft der Welt.

Den deutschen Autoren wurde erst im Jahre 1870 durch Schaffung eines Urheberrechtsgesetzes die Wahrnehmung ihrer Rechte in die Hände gelegt. Der 1895 in Dresden tagende Kongreß der Association litéraire et artistique internationale schuf eine Bewegung zur Nutzbarmachung des Aufführungsrechtes, die nach dem neuen Gesetz von 1901 im Jahre 1903 nach verschiedenen Vorstößen in der Schaffung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (G.D.T.) durch Rösch und Strauß gipfelte, deren historisches Verdienst es bleibt, den Schutz und die Auswertung des musikalischen Aufführungsrechts in Deutschland erkämpft zu haben.

Bereits im Jahre 1906 war die G. D. T. so anerkannt, daß sie nicht nur die Rechte der deutschen Autoren wahrnahm, sondern ihr auch der Rechtsschutz der Autoren fast aller Länder für Deutschland übertragen war. Die Entwicklung brachte eine gewisse Interessendivergenz zwischen den Komponisten ernster Musik und denjenigen der Unterhaltungsmusik mit sich. Durch das Akutwerden der Fragen auf dem Gebiete des mechanischen Urheberrechtsgesetzes erfolgte die Gründung der Anstalt für musikalisch-mechanische Rechte (AMMRE) und schließlich durch eine Sezession der dort vereinigten Komponisten und Musikverleger aus der G. D. T. die Gründung der Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (GEMA). Die österreichische Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (A. K. M.), die seit Gründung der G. D. T. mit dieser durch einen Vertrag zusammen operierte, löste ihr Abkommen mit der G. D. T. und gründete mit der GEMA im Jahre 1916 den Musikschutzverband der GEMA und A. K. M., der als Inkassostelle für die beiden Gesellschaften fungierte und in deren Auftrage mit den Musikveranstaltern jeder Richtung Verträge abschloß, die zur Inanspruchnahme des geschützten Repertoires dienten. Die auf diese Weise von dem Musikschutzverband vereinnahmten Beträge wurden nach einem bestimmten Quotenverhältnis den Gesellschaften zugeleitet und von jeder nach eigenen Grundsätzen an ihre Mitglieder verteilt.

Die Gegensätze zwischen den beiden Gesellschaften einerseits und der G. T. D. andererseits führten im Laufe der nächsten Jahre zu immer stärker werdenden Konflikten, unter denen der gesamte deutsche Musikbetrieb leiden mußte. Die Musikveranstalter waren genötigt, mit zwei verschiedenen Stellen Verträge abzuschließen, wenn sie über das gesamte in Deutschland geschützte Repertoire verfügen wollten. Im Jahre 1929 konstituierte sich das Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands, dem nahezu alle Organisationen der gewerbetreibenden Musikveranstalter angehörten. Es folgte ein Meistbegünstigungsvertrag zwischen dem Kartell und der G. D. T., der darauf hinzielte, die dem Kartell angehörenden Fachorganisationen mit der G. D. T. bezw. dem von ihr geschützten Repertoire auf das engste zu verbinden.

Die Gegensätze zwischen den beiden Parteien verschärften sich immer mehr und begannen erst Ende 1929 zum Ausgleich zu kommen. Es hatte in den vergangenen Jahren nie an Versuchen gefehlt den Kampf zu beenden, aber erst die im Dezember 1929 beginnenden Verhandlungen führten zu einem Freundschaftsvertrage, in dessen Folge durch eine Zentralstelle, den Musikschutzverband, ab 1. Oktober 1930 das Inkasso für alle drei Autorengesellschaften gemeinsam wahrgenommen wird. Von diesem Tage ab haben die Veranstalter nur an die eine Stelle – die durch Gegenseitigkeitsverträge nicht nur das deutsche, sondern auch das gesamte Auslands-Repertoire mit verwaltet – ihre Gebühren zu entrichten. Dabei ist die Selbständigkeit der drei Gesellschaften gewahrt, und jede verteilt die eingenommenen Gelder nach eigenen Richtlinien.

Der oben erwähnte Meistbegünstigungsvertrag, Kartell-G. D. T., gelangte auf Grund beiderseitigen Einverständnisses zur Auflösung, und an seine Stelle traten die neuen Tarifvereinbarungen mit fast allen Organisationen des Reichskartells, durch die der einzelne Veranstalter in denkbar stärkster Rechtssicherheit auf Grund eines einzigen Vertragsabschlußes vom Weltrepertoire Gebrauch machen kann. Diese Tarife sind vom Kartell, das in engster Fühlungnahme zu den gewerblichen Musikveranstaltern steht, anerkannt worden.

Was die Veranstalter ernster Musik anbetrifft, so muß festgestellt werden, daß sich das moralische Recht des Urhebers in Deutschland bei ihnen noch längst nicht der selbstverständlichen Billigung erfreut, wie es fast im gesamten Ausland der Fall ist. Es liegt dies wohl daran, daß durch die Gebührenentrichtung nichts Konkretes (also keine Ware) erworben wird, sondern lediglich eine Lizenz, die sich erst in den Händen des Lizenznehmers zu einem wirklichen Werte auswächst.

Die Handhabung der Tarife geht von zwei Gesichtspunkten aus: der Einzelgebühr und dem Pauschalvertrag. Es liegt im Wesen eines Pauschalvertrages, daß dieser günstigere Bedingungen vorsieht als eine einmalige Genehmigung. Darüber hinaus aber ist es im Interesse der Pflege zeitgenössischer Musik wünschenswert, daß der Musikveranstalter nicht abwägt, ob die Vorführung zeitgenössischer Musik die Tantième lohnt. Der Pauschalvertrag dient als Mittel, durch Überlassung des geschützten Weltrepertoires die Pflege der Zeitmusik zu fördern. Er unterliegt ebensowenig wie die Einzelgebühr einer starren Handhabung, und sieht – wirtschaftlichen Schwierigkeiten, kulturellen und charitativen Gesichtspunkten Rechnung tragend – entsprechende Rabatte vor. So zahlen die, zehntausende von Mitgliedern umfassenden, deutschen Sängerbünde für jedes Mitglied der ihnen angeschlossenen Vereine wenige Pfennige, und so haben auch der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands und der Reichsverband der Deutschen Tonkünstler und Musiklehrer für seine Mitglieder ein zufriedenstellendes Kollektivabkommen mit den Autoren-Gesellschaften getroffen. Obschon die wirtschaftliche Not der Autoren erschütternd ist, wird von den Gesellschaften bezw. dem Musikschutzverband täglich aufs neue versucht, den Schwierigkeiten auf der anderen Seite gerecht zu werden; die arg zusammengestrichenen Budgets der Städte haben in einer Unzahl von Fällen schon heute zu Konzessionen geführt, die fühlbare Opfer für die Autoren bedeuten, wenn man sich vergegenwärtigt, daß häufig von den drei Gesellschaften noch nicht 60% der Gebühren erzielt werden können, die früher an diese vor dem Zusammenschluß einzeln gezahlt wurden.

Daß die Tarife der deutschen Autorengesellschaften soweit als möglich den großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten, mit denen auch der Musikbetrieb zu kämpfen hat, an-

gepaßt werden, erweist sich auch bei einer Gegenüberstellung der deutschen Gebührensätze mit denen der ausländischen Gesellschaften. Wenn auch die Erhebungs-Methoden in den einzelnen Ländern grundverschieden sind, so läßt sich auf Grund vorhandenen Materials feststellen, daß die ausländischen Tarife gerade bei der ernsten Musik zum Teil mehr als 50% über die in Deutschland gebräuchlichen Sätze hinausgehen.

Gerade in Deutschland aber, wo die Musik eine so überragende kulturelle Stellung einnimmt, sind die lebenswichtigen Forderungen der Autoren immer wieder Diskussions- und Streitobjekte. Man wird darüber noch mehr erstaunt sein, wenn man einmal die Unkosten, die ein Konzert ernster Musik verursacht, mit den Aufführungsgebühren vergleicht. Eine genauere Gegenüberstellung ist im Rahmen dieses Artikels nicht möglich. Angeführt seien daher nur 3 Beispiele:

Ein großes Orchester-Konzert in großem Saal Berlins verursacht bei vorsichtigster Schätzung Unkosten von ca. Rm. 7000.– ; gesetzt den Fall, es wird für ein derartiges Konzert eine Gebühr für eine geschützte Sinfonie und eine Ouvertüre erhoben, und zwar ohne jeden Rabatt, so würde den Unkosten eine Tantièmepflicht von ca. Rm. 300.– gegenüberstehen.

Die Tantièmeforderung der Autorengesellschaften bedeutet also im Vergleich zu den gesamten Unkosten einer derartigen Veranstaltung 4,2%.

Geht man, um ein weiteres Beispiel zu wählen, von einem kleinen Solistenkonzert in größerer Provinzstadt aus, so betragen die reinen Unkosten hierfür ca. Rm. 800.–. Die Einzelgebühr für einen derartigen Abend beträgt Rm. 50.–, stellt also 6,2% der Unkosten dar.

Ein Solistenkonzert im großen Saal Berlins ist mit ca. 3% durch Tantième „belastet".

Wenn auch ein beachtlicher Teil der in gegenwärtiger Zeit veranstalteten Konzerte mit einem Defizit abschließt, so muß es doch unverständlich bleiben, daß zuerst einmal von den Autoren eine Reduzierung ihrer Ansprüche erwartet wird. Es geht doch nicht an, diese Forderungen hinter die der sonstigen Gläubiger einer Veranstaltung zu setzen. Natürlich treten Fälle auf, in denen durch die Gebühren-Entrichtung dem Veranstalter verhältnismäßig höhere Kosten erwachsen. Daß hierbei die Autoren den Interpreten kollegiale Gesinnung zeigen, geht aus einem vor wenigen Tagen von den Autorengesellschaften in Wien gefaßten Beschluß hervor, der in eingehender Würdigung der allgemeinen Schwierigkeiten und in kultureller Verantwortlichkeit eine loyale Überprüfung etwaiger Beanstandungen der Tarifhandhabung durch eine übergeordnete Kommission gewährleisten wird, deren Vorsitzender eine im deutschen Musikleben wohlbekannte Persönlichkeit ist, die sowohl bei den Interpreten als auch bei den Autoren gleich großes Ansehen genießt.

DER INTERPRET: PAUL ARON

Da meine musikalische, insbesondere aber meine Konzerttätigkeit vorwiegend dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet ist, und ich dadurch nicht nur der Propagierung neuer Kunst diene, sondern auch dem Autoren helfen möchte, empfinde ich die Erhebung von Aufführungsgebühren bei lebenden Komponisten als berechtigt und notwendig. Hingegen kann ich mich mit der Höhe der Gebühren, wie sie der neue Musikschutzverband soeben aufgestellt hat, nicht einverstanden erklären – ja ich bin sogar der Meinung, daß sie, falls sie in dieser Form eingehalten wird, eine schwere Schädigung

des ganzen Musikbetriebes bedeutet. Wenn ich bei einem Orchesterkonzert mit vier modernen Werken für eine Symphonie 100 M. Tantième und 100 M. Leihgebühr für das Orchestermaterial bezahlen soll, so kann sich wohl jeder selbst ausrechnen, welche Summe als völlig unmögliche Belastung für den Abend herauskommt. Auch die Sätze für Pauschalverträge, wie ich sie bisher abgeschlossen hatte, sind bei der heutigen wirtschaftlichen Lage viel zu hoch. Meiner Ansicht nach müßte alles getan werden, um dem reproduzierenden Künstler, wenn er selbst Konzertunternehmer ist, die Sorge um das finanzielle Moment zu erleichtern – den Autoren aber müßte trotzdem durch den Musikschutzverband eine angemessene Tantième zufließen. Die Mittel dazu müßte durch eine schärfere Besteuerung der Vergnügungsmusik in Kinos und Cafés erfaßt werden.

DER INTERPRET: ELSE C. KRAUS

Ihre Fragen sind wohl kaum prinzipiell, sondern nur von Fall zu Fall zu entscheiden. Aber ich teile Ihnen gern meine persönlichen Erfahrungen mit:

Trotzdem ich sehr viel neue Musik aufführe, bin ich noch wenig mit Aufführungsgebühren belastet worden; der Grund dafür liegt wohl darin, daß ich fast keine Konzerte auf eigene Kosten gebe und der betr. mich engagierende Verein immer die Kosten der Aufführung übernommen hat. Da die Musikvereine, besonders die sich für neue Musik einsetzenden, meistens über wenig Mittel verfügen und der Kreis des sich für neue Musik interessierenden Publikums immer noch klein ist, so ist das Autorenrecht (so berechtigt die Ansprüche der Autoren auch sind) meines Erachtens nach doch eher ein Hemmschuh für die Aufführungen.

Komposition und Interpretation müßten gegenseitige Hilfe bedeuten und eine einseitige geldliche Belastung erscheint ungerecht.

Bis jetzt hat dieses Moment die Gestaltung meiner Programme in keiner Weise beeinflußt, denn ich habe es mir zum Ziel gemacht, mich für gute, neue Werke mit meiner ganzen Kraft einzusetzen.

Ludwig E. Strecker (Mainz)

DER VERLAG UND DIE AUFFÜHRUNGSGEBÜHREN

Zwecks Behandlung dieser Frage vom Standpunkt des Verlegers aus sind einige Vorbemerkungen über im einzelnen wohl bekannte, im Zusammenhang aber vielleicht nicht gegenwärtige Tatsachen nötig.

In der klassischen Zeit des Musikverlages, die etwa mit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zusammenfällt, lagen die Verhältnisse einfach. Der Komponist komponierte, der Verleger druckte und das Publikum kaufte. Heute ist in vollem Umfange nur noch der Komponist dieser Arbeitsteilung treu geblieben. Es würde zu weit führen und hieße zu viel Bekanntes wiederholen, wollte ich die vielen Gründe für die Wandlung aufzählen. Unbestreitbar und unbestritten steht jedenfalls fest, daß das Notengeschäft oder

„Papiergeschäft“, wie der Amerikaner sagt, in außerordentlichem Maße zurückgegangen ist und fortgesetzt weiter zurückgeht, sodaß der Verlag in seiner Existenz ernstlich bedroht werden wird, wenn nicht in annäherndem Umfange des Ausfalles eine Möglichkeit zur Einnahme aus den sogenannten „kleinen Rechten“, in erster Linie den Aufführungs- und mechanischen Rechten geschaffen wird. Daß dieser annähernde Umfang auch noch nicht annähernd erreicht wird, sei nur nebenbei gesagt.

Ich spreche im folgenden wegen der Enge des zur Verfügung stehenden Raumes nur von ernster Musik, obwohl die Verhältnisse für den leichten oder sogenannten heiteren Verlag (übrigens in seiner spezifischen Existenz eine Erscheinung der jüngsten Zeit) in dieser Beziehung ebenso wenig leicht und heiter liegen.

Der heute trotz allem noch vorhandene Notenumsatz eines Verlages fließt zum geringsten Teil aus der Gegenwartsproduktion, in der Hauptsache also aus ganz anderen Quellen.

Da sind zunächst die Eigentumswerke, deren Herkunft teilweise zurückreicht bis in die Zeiten, in denen „Das Geheimnis der alten Mamsell“ noch nicht gelöst war. Ein Beweis übrigens für die langsame Geschmackswandlung, die Lebensdauer musikalischer Werke und damit für die Berechtigung ihres 50jährigen Schutzes. Da sind ferner die klassischen Editionen und volkstümlichen Ausgaben, ein Repertoire älterer, noch geschützter Opern, die „Bibliotheken“ bestimmter Verlagsgruppen, wie Orchestermusik vom kleinsten bis zum großen Orchester, Chormusik, Unterrichtsmusik, Sammelbände aller Art, Partituren-Kollektionen u. a. m.

In den Aufbau dieser verschiedenen Verlagsabteilungen sind im Laufe der Jahrzehnte die besten Kräfte und Mittel eines Verlages gewandert. Die Früchte, die er hieraus zieht, sind wohl erworben und das Rückgrat seines Betriebes. Bei dem heutigen Ausbau beruht der Erfolg von Neuaufnahmen zu einem nicht geringen Teil auf der Stoßkraft des betreffenden Kataloges und wird insoweit individuelles Verdienst eines Verlages.

Die aus einem solchen Katalog gewonnenen Mittel stehen je nach Neigung und Vermögen dem modern gerichteten Verleger zur Förderung des zeitgenössischen Schaffens ernster Richtung, oder, um mich eines Schlagwortes zu bedienen, für „Kulturaufgaben“ zur Verfügung. Ein ohne diesen Hintergrund geführtes, ausschließlich auf moderne, ernste Musik eingestelltes Unternehmen ist für mich nicht vorstellbar. Ebenso wenig ein Unternehmer, der mit entsprechenden Kapitalien sich heute ausschließlich diesem Berufe widmen möchte; denn dieser könnte für sein Vermögen eine zweifellos sicherere und mühelosere Anlage finden und die wesentlich größeren Erträgnisse hieraus in anderer Weise der jungen Kunst dienstbar machen, wenn er seinen Idealismus betätigen will.

Denn, daß es sich hierbei zunächst nur um eine ideelle Anlage handeln kann, ist wohl selbst dem weltfremdesten Musiker klar. Ich erspare mir daher die zahlreich vorhandenen und sehr interessanten Belege dafür anzuführen.

Also reines Mäzenatentum? Nein auch das nicht, selbst wenn es in seinen Wirkungen für beide Seiten auf das Gleiche hinauskommt. Es besteht sicher im Hintergrund die Hoffnung auf irdische Belohnung. Einem verlegerischen Kaufmann ist es aber klar, daß dies mit dem großen Lose gleichbedeutend wäre. Er wird daher zufrieden sein, mit dem

Einsatz herauszukommen (zu dem ich auch denjenigen seiner Arbeitsleistung rechne), nicht mit jedem einzelnen Werk – das ist unmöglich – sondern eins ins andere gerechnet. Aber auch dies ist eine Rechnung auf sehr, sehr weite Sicht, zu der neben materiellen Mitteln vor allem Liebe und Überzeugung zur Sache gehören. Also echter Berufsidealismus.

Worin besteht nun die wirtschaftliche Verwertungsmöglichkeit moderner ernster Musik? Ich wiederhole, und in diesem Falle mit besonderer Betonung: zum geringsten Teil in dem Verkauf von Noten. (Einige erfreuliche Ausnahmen bestätigen in sattsam bekannter Weise die Regel.) Diese Musik ist zum überwiegenden Teil für Konzertzwecke geschaffen und ihrer Struktur nach, z. B. bei Kammermusik im weiteren Sinn, technisch so schwer, daß sie für musizierende Laien, soweit es solche noch gibt, kaum in Betracht kommt. Eine verlegerische Verwertung durch vierhändige Ausgaben, wie dies früher in umfangreicher Weise möglich war, scheidet heute aus äußeren und inneren Gründen aus.

Das Schwergewicht der wirtschaftlichen Verwertung liegt infolgedessen im Erlös aus öffentlichen Aufführungen, wobei eine interessierte Allgemeinheit die geleistete Kulturarbeit honorieren muß, gewissermaßen als Kaufspreis für eine Ware, die sie einstmals schwarz auf weiß bezog.

Das geschieht vermittels der Aufführungsgebühren. Diese sind die überaus bescheidene — leider häufig genug die einzige – Einnahmequelle des ernsten Komponisten, neben dem noch bescheideneren Verdienst, welches ihm der meist auf Beteiligung abgestellte Verlagsvertrag am „Papiergeschäft" (siehe oben!) gewährt.

An dem Ertrag dieser Gebühren ist, wie bekannt und oben erwähnt, auch der Verlag interessiert und zwar in Deutschland nach den Statuten der verschiedenen Gesellschaften mit nur 25 %. Dieser Satz stammt noch aus der Zeit des „klassischen Notengeschäftes" und gilt infolgedessen heute – dies sei hier nur gestreift – als überholt. Es wird auch von Autorenseite zugegeben, daß der Verleger in Zukunft einen seiner Leistung angemesseneren Anteil an dieser Haupt-Einnahmemöglichkeit erhalten muß und zwar im gleichen Maße, in dem er durch den allgemeinen Rückgang des Notenumsatzes der notwendigen Mittel zur Fortführung seiner Aufgaben verlustig geht. Tatsächlich beträgt der Verleger-Anteil in den anderen großen Kulturländern, so vor allem in Frankreich (bei der Aufführungsgesellschaft „Sacem"), in England (Performing right Society), in Italien (bei der Gesellschaft S. I. A. E.) und in Österreich (bei der A. K. M.) 33 1/3 %; in Amerika 50 % !

Die Komponisten wissen selbst, wie sehr ein wirtschaftlich starkes Verlagsgewerbe in ihrem Interesse liegt und merken es täglich aufs neue. Ich bin überzeugt, daß 80 % aller Verlagsabsagen auf die kalkulatorische Unmöglichkeit oder die wirtschaftliche Überlastung Bezug nehmen, und wahrheitsgemäß nehmen müssen.

Das Verständnis für diese Zusammenhänge hat als erfreulichstes Moment ein sehr viel engeres und freundschaftliches Verbundensein zwischen Komponisten und Verlegern gebracht, das nicht nur als ideelle Bereicherung, sondern auch als entwicklungsfördernde Tatsache bezeichnet werden muß.

Soweit der Verleger für sich und seine Komponisten.

Was sagt nun die Öffentlichkeit, insbesondere der Konzertveranstalter, der ausübende Künstler oder wie man sagt der Musikverbraucher zur Frage der Aufführungs-

gebühren? Zunächst das, was jeder sagt, der im allgemeinen Interesse zahlen muß. Selbst dort, wo das Verständnis für die Notwendigkeit vorhanden ist, fehlt die Bereitwilligkeit, ihr Rechnung zu tragen. Dazu kommt, das muß billigerweise gesagt werden, daß die modernen Konzertwerke durchaus nicht als der zugkräftige Teil eines Programms bezeichnet werden können. Außerdem liegt es nahe, sich in der Richtung des geringsten Widerstandes Erleichterung zu verschaffen und der wird dort vermutet, wo man Bezahlung für immaterielle Werte verlangt. Die Forderungen für Saalmiete und elektrisches Licht, für Druck- und Reklamekosten und all das andere werden hingenommen und die Kosten für das Orchester, die Ersatzmusiker und die Proben garnicht erst untersucht.

Für alle an einer Förderung des modernen Schaffens interessierten Kreise entsteht nun die Frage, wird durch eine Erhebung von Aufführungsgebühren, bezw. durch ihre Höhe die Verbreitung neuer Musik erschwert; würde also im Falle einer erheblichen Ermäßigung – von einem Fortfall könnte ja nicht die Rede sein – die Aufführungszahl der neuen Werke ebenso erheblich steigen? Ich glaube kaum, denn ein großer Teil der Konzertveranstalter würde bei seiner bedauerlichen Rückständigkeit die neue Kunst heute „auch nicht geschenkt" nehmen.

Die Gegensätze sind zweifellos groß und zeigen sich besonders scharf in einer Krisenzeit. Die eine Seite fordert im Namen der Kultur und die andere Seite verweigert mit der gleichen Begründung. Es hilft hier nichts, sich gegenseitig Unverständnis vorzuwerfen. Die gegenwärtige Lage wird durch beiderseitiges Entgegenkommen überbrückt werden müssen.

Den ersten Schritt hierzu haben bereits die Aufführungsgesellschaften getan und soeben unter dem Vorsitz von Prof. Georg Schumann eine Kommission eingesetzt, welche die Härten eines schematischen Geschäftsbetriebs mildern soll. Diese Tatsache bedeutet nicht nur ein Eingeständnis der Möglichkeit von in dieser Richtung liegenden seitherigen Fehlern des Systems, sondern zugleich auch die Gewähr für einen in Zukunft reibungsloseren Ausgleich der Interessen.

DER INTERPRET: ROSE WALTER

Sie glauben gar nicht, wie froh ich bin, zu der Frage der Aufführungsgebühr einmal öffentlich Stellung nehmen zu können, denn wir armen Sänger sind eigentlich diejenigen, die zwischen den Parteien stehen. Wir wollen gern Modernes aufführen, einmal, weil es uns künstlerisch reizt und dann, weil wir bei Aufführungen neuer Werke auf das Interesse der Kritik mit größerer Sicherheit rechnen können, als wenn wir immer wieder schon so oft Gehörtes bringen. Wie gelangen wir nun in den Besitz von Neuheiten, deren Ur- oder Erstaufführung wir naturgemäß besonders gern übernehmen? Sind wir mit den jungen Autoren nicht zufällig persönlich bekannt, so ist es oft der Verlag, der uns in freundschaftlicher Weise auf die Werke seiner jungen Autoren hinweist. Oftmals – und das ist für uns noch wertvoller – geschieht ein solcher Hinweis noch vor der Drucklegung und damit gibt man uns die Chance, ein Werk aus der Taufe zu heben.

Sind wir nun also im glücklichen Besitz eines Werkes, das uns wirklich interessiert und für das wir uns einsetzen wollen, so bieten wir es an, wo wir nur irgend können. Der Dirigent der Mittelstadt, der seinem auf Tradition eingestellten Publikum etwas Modernes vorzusetzen wagt, muß schon gegen den Vereinsvorstand und gegen die Presse

Mut und Energie aufbringen, um das neue Werk, das er auf Wunsch der Solistin und aus eigener Überzeugung angesetzt hat, zu verteidigen. Er muß von seinen Musikern mehr Proben verlangen und trägt bei allem noch das Risiko, für die Wahl des Stückes angegriffen zu werden. Der Etat für die Solisten ist ohnedies verkleinert worden. Das Datum der Aufführung ist festgelegt, und nachdem alle internen Schwierigkeiten überwunden sind, kommt nun – die Forderung einer Aufführungsgebühr durch den Verband.

Wie viele Unannehmlichkeiten für den Dirigenten oder den Konzertverein, wie viele auch für den Interpreten, von denen der Komponist nichts ahnt. Bei Liedern oder kleineren solistischen Werken ist es mir bisher fast noch immer gelungen, durch das Entgegenkommen des betreffenden Verlags die Aufführung des angenommenen Werkes an der Materialfrage nicht scheitern zu lassen. Wie oft aber höre ich in der Provinz als Stoßseufzer eines Dirigenten: ich möchte so gern das oder jenes Chorwerk aufführen, wenn nur nicht zu allem auch noch die Aufführungsgebühr käme!

Wir sollen unsere persönliche Einstellung zu dieser Frage äußern: Wir können nur die eine haben, daß, wenn wir uns schon der oft undankbaren Aufgabe, neue Werke zu singen, unterziehen, wir dann wenigstens nicht noch auf solche praktischen Schwierigkeiten stoßen möchten. Für die Abende auf eigenes Risiko, die ja ohnedies ein trauriges Kapitel sind, ist der Fall noch viel schwieriger. Nach meinen Erfahrungen nützt der Pauschalvertrag denjenigen, die nicht dauernd eigene Abende geben, sehr wenig. Wenn die wirtschaftlichen Verhältnisse weiter so bleiben, kann ich mir sehr wohl denken, daß dieses Moment sogar die künstlerische Gestaltung eines Programmes beeinflussen muß.

Auf der anderen Seite verkenne ich keineswegs die ethische Berechtigung und die wirtschaftliche Notwendigkeit eines Entgelts an den schaffenden Künstler. Leider steht die Allgemeinheit noch auf dem Standpunkt, daß der unbekannte Komponist dankbar sein müsse, überhaupt aufgeführt zu werden. Mir erscheint die Entschädigung durch eine Aufführungsgebühr dafür die einzige richtige Lösung.

DER KOMPONIST: PAUL GRAENER

In eine Diskussion über die Frage, ob Tantièmenforderungen für die Aufführung von musikalischen Werken berechtigt sind, möchte ich mich hier nicht einlassen. Eine Einigung darüber ist nicht zu erzielen: immer wird (unter den heutigen Verhältnissen) der „Erzeuger" ja, der „Verbraucher" aus oft wiederholten Gründen nein sagen.

Ich bin jedoch überzeugt, dass die Last dieser Steuer für die konzertierenden Künstler eine zu schwere ist, und dass mit allem Ernst Mittel und Wege gefunden werden müssen, die zwar nicht zur Herabsetzung dieser an und für sich keineswegs hohen Besteuerung, aber zu einer gerechten Verteilung der Last führen, indem man einen Teil derselben in irgendeiner Form dem Publikum (für dieses in seiner Vielheit kaum spürbar) auferlegt. Die Not der reproduzierenden Künstler ist so groß wie die der Schaffenden, drum soll sich der eine nicht am andern über das Erträgliche hinaus bereichern.

DER INTERPRET: GRETE ALTSTADT

Die Frage an reproduzierende Künstler nach ihren persönlichen Erfahrungen mit den Gesetzen oder Gesellschaften, die die Gesetze des Autorenrechtes vertreten, werden wohl in jedem einzelnen Fall „einen Stich ins Wespennest" bedeuten!

Diese Feststellung führt dann freilich zu der Frage: ist oder wäre esnötig, daß die Einstellung der Reproduzierenden eine solche ist, und welchen Ursachen entspringt diese Einstellung? Mit dieser Frage sitzt man denn auch mit einem Sprung mitten in der ganzen Treibjagd.

Es ist absolut logisch, daß den Komponisten das Recht zusteht, von ihren Werken eine materielle Nutznießung zu haben. Noch vor kurzer Zeit behauptete ich, daß diese Nutznießung darin erreicht sein dürfte, indem der Komponist sein Werk dem Verleger gegen Honorar übergibt und an den jeweiligen Absatz desselben außerdem mit einem geringen Prozentsatz beteiligt wäre. (Deshalb „gering", weil die Verleger in der Jetztzeit wohl auch nicht sehr stark finanziert und daher wenig freigebig sein mögen). Indessen erfuhr ich, daß diese Art der Auswertung die Komponisten dem Hungertod verschriebe und so sehe ich nunmehr als vollkommen richtig ein, daß der Komponist von der Aufführung seiner Werke einen nicht nur künstlerischen, ideellen, sondern eben auch einen materiellen Nutzen hat. Aber: genügt es nicht, diese damit zuerkannte Zahlungsnotwendigkeit von Tantièmen so zu regeln, daß sie solchen Aufführungen zufiele, die entweder von staatlichen, städtischen oder privaten Musikgesellschaften unternommen sind, oder aber auch von Künstlern, die allgemein als „Kanonen" anerkannt sind? (Sollte dieser Begriff zu Streitfragen führen, dann mag die Zahl der Konzerte normiert werden, die die betreffenden Künstler zahlungspflichtig macht.)

Jedenfalls halte ich es für eine Utopie und geradezu für eine Provokation des reproduzierenden gegen den produktiven Künstler, wenn man einen jungen, aufstrebenden Menschen, der kaum die nötigen Mittel zusammenbringen kann, um sich an Hand eigener Veranstaltungen in der Öffentlichkeit einzuführen, wenn man diesem dann noch den Knüppel der Tantièmezahlung zwischen die Füße wirft. Es müßte zumindest jede Konzertagentur den strikten Hinweis haben, die jungen Künstler auf derartige Zahlungsverpflichtungen hinzuweisen, was – ich erlebte das selbst – nicht der Fall ist, sondern sogar ängstlich verschwiegen wird, damit das Konzert nicht etwa aus pekuniärer Überlastung des unternehmenden Künstlers ausfällt. Steht er dann nachträglich vor dem geldlichen Defizit und tröstet sich noch eben mit dem idealen Erfolg, dann kommt . . . das Verfahren wegen „unrechtmäßiger Aufführung", das dann mit ziemlich hohen Straftantièmen gebüßt werden muß.

Kommt dazu noch die Rigorosität der „Schutzgesellschaft", die Art und Weise wie man das Geld eintreibt inkl. Zurechnung von allen möglichen Extrakosten, die durch eben diese Rigorosität erst bedingt wurden, kommt noch dazu, daß man sogar Tantièmen verlangt für Werke von Komponisten, die niemals von einer solchen „Schutzgesellschaft" vertreten wurden, so könnte ich vollkommen verstehen, wenn die jungen Künstler sich frügen: „weshalb soll ich mich dem allen aussetzen und noch dazu um die Werke aufzuführen, die unter Umständen noch meine Unbeliebtheit beim Publikum verursachen können"?

Ich persönlich spiele moderne Werke, weil mir eine gemäßigte Moderne als „zeitgenössisch“ eben innerlich nahe steht und mich daher fesselt. Dann aber, weil ich auf dem Standpunkt stehe, daß dem guten Werdenden die Hand geboten werden muß, soll er vordringen können, und daß dies niemand besser versteht, als der ebenfalls noch im Kampf stehende junge Reproduzierende. Manche Stimme aus dem Publikum wurde schon laut, die um „verständlichere Werke“ bat.

Ich betrachte jedenfalls die Maßnahmen und deren Auswirkungen als kolossal schädigend für die lebende Komponistengeneration (von den toten „Schutzbefohlenen“ nicht noch zu reden, deren Angehörige ja auch unter weniger häufigen Aufführungen der betr. Werke mitleiden) und für absolut zum Guten wandelbar. Diese andere Regelung verlangte dann auch weniger „Spionagedienst“ (wenn ich es so nennen soll) der „Schutzgesellschaften“ gegenüber den Programmen der konzertierenden Künstler, verlangte also einen kleineren Angestelltenapparat (denn Künstler die mehr Konzerte geben, also im oben angeführten Sinn dann erst zahlungspflichtig würden, fände man ohne viel „Spionage“ mühelos zwecks Zahlungseintreibung heraus) und somit würde wohl eine ganz hübsche Summe an Gehältern gespart. Diese Summe den Komponisten zugeführt (!!), wäre ihnen bestimmt ein vollwertiger Ersatz für den Ausfall der Tantièmezahlung der jungen, resp. aus pekuniären Rücksichten weniger häufig Konzertierenden. Außerdem: es käme nicht zu solchen zeit-, geld- und kraftverschwendenden Zwischenfällen zwischen Reproduzierenden und „Schutzgesellschaften“ und, das Wichtigste, nicht zu jener notgedrungen sich ergebenden Begleiterscheinung: Spannung zwischen schaffenden und nachschaffenden Künstlern, Spannung, die beide schädigt und hemmt.

„Einigkeit macht stark!“ und wir müssen Hand in Hand arbeiten, soll die Kunst auch im großen Lebenstrubel stark und beständig sein!

AUSLAND

Henry Cowell (Menlo Park, Kalifornien)

BERICHT AUS AMERIKA [1])

3. Die kleineren Komponisten

Aaron Copland, George Gershwin und Louis Gruenberg sind die Führer jener Gruppe von jüdischen Amerikanern, die in ihren seriösen Arbeiten das Material des Jazz verwenden.

Gershwin begann als echter Jazzkomponist, und er hat einige der besten Jazz-Stücke zustande gebracht, die wir besitzen. Aber immer, wenn er versuchte, auf der Basis des Jazz ernste Musik zu schreiben, stellte sich heraus, daß er keine Vorstellung davon hat, was eigentliche „gute“ Musik ist. Sein Ideal sollte eine Kombination aus Mac Dowell's sentimentalsten Momenten und Liszt's Rhapsodien sein. Gershwin entkleidete die meisten Jazz-Melodien ihrer originalen Rhythmik uud harmonisierte sie mit zuckersüßen Nonenakkorden und geschmacklosen Modulationen; dann fügte er Lisztsche Kadenzen hinzu. Das Resultat ist ein gezähmter, ein verwässerter Jazz. Und als „klassische“ Musik ist sie zu ärmlich gearbeitet, um ernsthafte Betrachtung zu rechtfertigen.

[1]) Fortsetzung der in Heft 8/9 und 10 veröffentlichten Berichte.

Gruenberg ist ein sehr geschickter Musiker, mit Geschmack und einer gutfunktionierenden europäischen Kompositionstechnik, mit der er die landläufigen Harmonien und Formen handhabt. In seine Produkte, die sonst nur als Gemeinplätze angesehen werden könnten, webt er eine jazzige Thematik, was seiner Musik einige Munterkeit und einen spitzen Humor verleiht. In der Betonung des wahrhaft komischen Elements, das jeder Jazz enthält, hat Gruenberg eine eigene Note gefunden, und er beweist damit die Lächerlichkeit jener grimmig ernsten „Shimmies", zu welchen sich in Europa so viele und auf anderen Gebieten ausgezeichnete Musiker verleiten lassen, wenn sie sich auf das Feld des Jazzstils wagen.

Copland ist ein Komponist von guter, vielwendiger Begabung und einem fundierten Handwerk, das aus all seinen Werken spricht. Er beschränkt sich nicht auf die im Jazz verankerte Musik, aber sein „Jazz-Konzert für Klavier und Orchester" ist eins seiner besten Stücke. In der Lösung des Problems, wie der Jazz zu behandeln sei, hat Copland die anderen Komponisten übertroffen. Im Gegensatz zu Gershwin, der den Jazz zu zähmen suchte, hat Copland erkannt, daß das einzige Mittel, die Jazz-Thematik interessanter zu machen als sie von Natur aus ist, darin besteht, sie noch „jazziger" zu machen. Um das zu erreichen, fand er es notwendig, herauszufinden, was denn in Wirklichkeit, vom Gesichtspunkt des Musikers aus, das Wesen des Jazz ist. Copland machte daraufhin bedeutungsvolle Entdeckungen über die Eigenart der Kreuzrhythmen und der melodischen Wendungen, die den Charakter der Jazz-Formeln ausmachen. Er hat, scheint mir, die musikalischen Elemente des Jazz gründlicher analysiert als irgend ein anderer. Im langsamen Satz seines Konzerts hat er das Experiment gemacht, die gleiche Jazz-Rhythmik zu verwenden, nur verlangsamt. Diese Idee mag sich an einem anderen Beispiel als sinnvoll erweisen, aber Coplands modern französische Harmonisierung nimmt diesem Satz viel von seiner mächtigen Wirkung.

Adolph Weiß ist ein Amerikaner, dessen Vorfahren Deutsche waren. Er war jahrelang ein Schüler Schönbergs, und er entwickelte eine bemerkenswerte Geschicklichkeit in der Handhabung von Schönbergs logischer „Zwölfton"-Methode; er bildete sich einen persönlichen Stil, der zwar auf den Axiomen Schönbergs beruhte, aber dessen Stil nicht einfach nachahmte. Weiß erstrebt jetzt eine Kombination von größter Bedeutung — er möchte Schönbergs unerbittliche Gleichungen und Formeln mit der Wärme und der menschlichen Gemeinverständlichkeit des musikalischen Fühlens durchdringen. Einen Stil zu schaffen, der zugleich ansprechend und leicht aufnehmbar wäre und doch die Logik der „Zwölf-Ton-Reihe" einschlösse, das könnte von höchster Wichtigkeit sein. Es ist bisher nicht gelungen. Weiß ist seinem Temperament nach wohl geeignet dafür, und seine jüngsten Bemühungen in diesem Sinne zeigen, daß er auch die nötigen Fähigkeiten besitzt.

Ruth Crawford ist eine junge Dame aus Chicago, wo sie eine angemessene musikalische Bildung erhielt. Sie verfügt über einen besseren Stil und über mehr Originalität als irgend eine andere komponierende Frau, mit deren Werken ich bekannt geworden bin. Man mag an sie getrost denselben Maßstab anlegen, der für Männer gilt; sie hat jedoch nicht den Ehrgeiz, in ihrer Musik maskulin zu wirken, in welcher vielmehr ein zarter Einschlag weiblichen Gefühls spürbar ist.

Die zeitgenössische Musik gebraucht die Dissonanzen mit größter Freizügigkeit. Es gibt erheblich mehr Möglichkeiten für dissonante Akkorde als für konsonante. Nichts-

destoweniger gibt es schon gewisse stilistische Bindungen innerhalb der neuen Akkordik, und ganze Schulen moderner Autoren benutzen die gleichen Kategorien von Dissonanzen Ruth Crawford jedoch besitzt einen erfrischenden Eigenstil, der unverwechselbar mit anderen ist; ihre Musik gehört keiner Gruppe an. Eine Untersuchung ihrer Musik zeigt, daß der Grund ihrer Originalität in dem Faktum liegt, daß sie zahlreiche Akkorde gebraucht, die unter den Modernisten im allgemeinen nicht üblich sind. Sie hat eine Tonpalette abseits der alljährlich wechselnden harmonischen Moden gefunden.

George Antheil ist ein in Amerika geborener junger Mann, der Frankreich zu seiner Wahlheimat gemacht und sich französische Kultur angeeignet hat. Er genießt den Ruf eines wilden Ultra-Modernen, und wenn man seinen Zeitungs-Aposteln glauben wollte, so müßte man annehmen, daß alle Elemente, die er in seiner Musik verwendet, ohne jedes Vorbild seien. Aber eine genauere Analyse enthüllt keinerlei eigene Note in seinem Werk, sie zeigt vielmehr, daß er nur ein aus allen möglichen Quellen der zeitgenössischen Musik geschöpftes Material in höchst sensationeller Weise ausgeschlachtet hat. Musik für mechanische Instrumente hat man schon vor ihm geschrieben; als Antheil aber davon hörte, schrieb er für mehr elektrische Klaviere als irgend jemand sonst und gab das für den dernier cri aus. Was er für sie schrieb, kann ebenso gut auch von Menschenhand gespielt werden, und die meisten Klaviere spielen denselben Part, sodaß einem nicht zur Clique gehörigen Betrachter die Anwendung mechanischer Klaviere kaum notwendig erscheint. Die italienischen Futuristen hatten Motoren in ihren Werken benützt, aber Antheil machte einen größeren und besseren ausfindig (den Liberty-Motor), der noch mehr Krach machte. Strawinsky nahm einen bestimmten Akkord und erzeugte, indem er ihn mehrmals wiederholte, einen merkwürdigen rhythmischen Fluß. Darauf nahm Antheil einen ähnlichen Akkord und wiederholte ihn in einer seiner wichtigsten Kompositionen einen ganzen Satz hindurch ohne Unterbrechung – mit dem Resultat einer noch größeren rhythmischen Sensation. Antheil ist ein Mann von unleugbarem Talent; und einige vielsprechende Stellen in seiner Musik lassen einen bedauern, daß er sich nicht aufrafft, um zu sich selbst zu finden, statt sich ewig von jeder neuen Schwäche des Pariser Snobismus verführen zu lassen.

Antheil ist nicht der einzige Amerikaner, der sich durch ein allzu sklavisches Mitreiten auf den jeweils neusten Steckenpferden der Pariser Ästhetik herabsetzt; aber viele von den übrigen haben nicht seine Begabung und schreiben eine Musik, die wie eine Mischung aus Fauré und Zuckerwasser klingt. Dagegen erregt Virgil Thompson, wenn er auch von Satie beeinflußt ist, viel Heiterkeit mit seiner ironischen Musik, die eine scharfe Satire auf die kindischen Albernheiten gewisser anderer Musiker der amerikanischen Kolonie abgibt.

George Harris lebt in der Nähe von Paris, auf ihn haben aber die Neigungen der musikalischen Ubersnobs wenig Anziehungskraft. Sein Werk ist amerikanisch in seiner Rauhheit, mit seiner gesunden Vierschrötigkeit; seine eigentliche Leistung besteht in der Auffindung neuer thematischer Entwicklungen an Themen, die so ungeschliffen, so wenig poliert sind, daß die meisten europäischen Musiker es für ausgeschlossen halten würden, daß sie sich verwerten lassen.

Henry Eichheim schreibt Orchesterwerke, die sich auf die Musik verschiedener orientalischer Völker stützen. Er führt echte orientalische Instrumente in unser Orchester

ein. Diese Instrumente stehen in einem anderen System als die unseren; Eichheims gleichzeitige Anwendung beider Systeme erzeugt einen neu- und fremdartigen Effekt. Aber gerade das ausgesprochene Heulen des Klangs, das aus der Gegeneinanderführung der beiden Systeme resultiert, ergibt jene Abart der Tonqualität, die von den Orientalen angestrebt wird (nach der Ansicht von Eichheim). Gewiß sind auch von früher Versuche bekannt, orientalische Gefühle in unsrer Musik unterzubringen, und in einigen okzidentalen Stilen ist ein, wenn auch ziemlich vager, Einfluß vom Orient her fühlbar; aber eine absichtliche Koppelung unsrer Musik mit der echten orientalischen, die sogar auf den originalen Instrumenten dargestellt wird, ist etwas absolut Neues, das nirgends ein Vorbild hat.

Marc Blitzstein ist ein gescheiter junger Mann, der, in einer neuen Klaviersonate, alles episodisches Material ausgeschieden hat, das heißt: jegliches Material, das zwischen einem Thema und dem nächsten vermitteln könnte. An dessen Stelle setzt er plötzliche Unterbrechungen, indem er ganz offenkundig mitten in einer Phrase unerwartet abbricht. Diese Verfahrensweise gibt der Sonate den Charakter einer ganz unbeschreiblichen Härte. Pausen, wenn sie derart eingesetzt werden, wirken einschneidender und psychologisch erregender als Dissonanzen. Blitzstein hat so eine wertvolle Vermehrung der Anwendungsmöglichkeiten der Pause an ungewöhnlichen Punkten einer Komposition aufgezeigt.

Eine ganze Zahl ausgezeichneter Komponisten Amerikas habe ich hier nicht erwähnt, weil sie mit ihren Werken keinerlei neues kompositorisches Material aufgebracht haben. Roger Sessions, Howard Hansen, John Alden Carpenter, Emerson Withorne und John Powell zum Beispiel; und viele andere, zum Teil weniger bekannte, aber doch talentierte Männer.

(Aus dem Amerikanischen übertragen von Hanns Gutman)

MELOSKRITIK

MUSIKER DER ZEIT: STRAWINSKY

1.

Strawinsky ist einer der unbestrittenen Führer der neuen Musik. Im Gegensatz zu dem überspitzten Subjektivismus, zur l'art pour l'art-Musik der ausgehenden Romantik gilt er, zusammen mit Bartók, als Träger einer neuen, nationalen Musikbewegung. Stücke wie „Petruschka", „Sacre" und „Noces" werden gewöhnlich als Kronzeugen für die elementaren Kräfte der neuen Musik angeführt. Die „Geschichte vom Soldaten", die Strawinsky ursprünglich als Jahrmarktsspiel auf den Dörfern aufführen wollte, wurde der Primitivität ihres Stoffes und der scheinbaren Einfachheit ihrer Musik wegen bei uns in Deutschland für die soziale Kunstbewegung ausgewertet.

Mit der „Pulcinella" setzt jene für Strawinsky charakteristische Wendung zum Klassizismus und zu einer rein ästhetischen Kunstauffassung ein, die im „Oedipus rex" ihren vorläufigen Gipfel erreicht und in den späteren Ballettmusiken („Apollon Musagète" und „Kuß der Fee") befestigt wird. Diese Entwicklung wirkte überraschend: sie schien nicht nur den persönlichen Stil Strawinskys, sondern auch den Typus seiner Musik

zu verändern. Umso notwendiger ist heute die Frage, ob das, was hier als ein Bruch erscheint, nicht im Grunde nur eine folgerichtige Weiterbildung seiner Anfänge ist.

Wenn man bei dem sensationellen Welterfolg des „Sacre du Printemps" immer wieder auf die barbarische Primitivität dieser Musik hinwies, so konnte das stutzig machen. Daß aus russischer Volksmusik wirkliche innere Primitivität herauswachsen konnte, hatte das Beispiel Mussorgskys bewiesen. Auch Bartóks Musik wird selbst bei höchster Vergeistigung stets von den Kräften der Volksmusik getragen. Für Strawinsky aber waren diese Kräfte nie Substanz, sondern allenfalls das Material seiner Musik. Schon die souveräne Technik, die ihn von Anfang an charakterisiert, stellt ihn in absoluten Gegensatz zu der technischen Unbeholfenheit Mussorgskys.

Dabei stellt sich heraus, daß schon eine Partitur wie der „Feuervogel" durch alle Rafinessen des französischen Impressionismus hindurchgegangen ist. Rimsky-Korsakow, Strawinskys Lehrer, gehörte zwar zu der kleinen Gruppe der nationalen Komponisten in Rußland, aber ihr Widerstand gegen westliche Einflüsse bezog sich mehr auf die Einwirkungen der deutschen symphonischen und dramatischen Musik, während eine starke Beziehung zu Frankreich stets als selbstverständlich empfunden wurde. In Strawinsky findet diese Entwicklung ihren äußeren Abschluß: sie führt ihn schon früh nach Paris und so erscheint sein Werk in der Tat als eine Verschmelzung zweier kultureller Pole. In der letzten Phase seines Schaffens hat sich dieses Verhältnis noch weiter verschoben, sodaß uns Strawinsky heute als Repräsentant einer ausgesprochen westlichen Geisteshaltung erscheint.

2.

Strawinsky ist innerhalb unserer Zeit eine Macht, die weit über die Grenzen der Musik hinausreicht. Eine bis zur Universalität gesteigerte Vielseitigkeit kennzeichnet nicht nur sein Schaffen, sondern seine ganze Persönlichkeit. Um sie zu begreifen, genügt es nicht, seine Musik allein zu betrachten. Deren Boden ist das künstlerische Leben von Paris, in dem der Künstler sich weniger als Fachmann, sondern als Träger einer geistigen Bewegung fühlt, deren besondere Atmosphäre durch den ständigen Austausch aller schöpferischen Kräfte bedingt wird. Dagegen steht als Rückhalt die stets lebendige Tradition antik-europäischer Kultur, wie sie Strawinsky mit dem Maler Picasso und mit dem Dichter Cocteau eng verbindet. Zu diesen Namen tritt schon von seinen ersten Anfängen an ein dritter: der seines ebenfalls in Paris tätig gewesenen Landsmanns Diaghilew, der mit seinem Ballett besonders Strawinskys früheren Werken zu internationaler Geltung verhalf. Alle diese über die Grenzen der Musik hinausgreifenden Tatsachen erklären vielleicht, daß Strawinsky sich heute bei den Gebildeten aller europäischen Länder einer Geltung erfreut, die kaum mit der irgendeines andern modernen Musikers verglichen werden kann.

Man kann den Typus, den Strawinsky vertritt, wohl am klarsten aus seiner oratorischen Oper „Oedipus rex" ableiten: es ist dasjenige seiner Werke, das entwicklungsgeschichtlich einen Kulminationspunkt bedeutet, in dem seineBemühungen um eine Form des Theaters zusammengefaßt sind. Drei Merkmale sind über das Werk hinaus für den Typus charakteristisch. Das erste ist ein stilistischer Eklektizismus, der in diesem Stück

die Antike mit dem modernen Theater vereint und der zwischen der asketischen Haltung gregorianischer Melodik und der klangsinnlichen Tonwelt einer Verdischen Oper viele und neuartige Stufungen kennt. Vielleicht ist ein so breites stilistisches Fundament für die heutige Musik die einzige Möglichkeit einer Weltgeltung. Das zweite typische Merkmal des „Oedipus rex" ist Strawinskys objektiv-geistige Einstellung zum Stoff. Die Objektivierung und damit zugleich die dynamische Entspannung des Dramas ist zwar der Ausdruck eines Zeiterlebnisses, das Strawinsky mit allen wesentlichen Opernkomponisten unserer Zeit (Hindemith, Weill, Milhaud u. a.) teilt, doch handelt es sich im „Oedipus rex" vor allem um die Art, mit welcher der antike Mythos als ästhetisches Bildungserlebnis behande t wird. Er wird nicht nur seiner Dynamik entkleidet, sondern wächst (besonders durch den Sprecher, der den Inhalt der jeweils folgenden Szene vorher erzählt) in den Bereich reinen ästhetischen Spiels. Dieses aber ist das dritte für Strawinsky typische Merkmal: die Freude am ästhetischen Spiel ist stärker als der Wille zum Drama oder der Wille zum Ausdruck.

Die einzelnen hier angeführten Züge sind zwar über Strawinsky hinaus auch für andere heute schaffende Komponisten bezeichnend, aber sie erscheinen bei keinem in e ner solchen Klarheit und Konsequenz geprägt, wie bei ihm. Vor allem sind sie bei Strawinsky auf der Basis einer weltmännischen Internationalität großen Stils zusammengefaßt und gewinnen dadurch, zwar nicht an Kraft, wohl aber an Resonanz.

Auch die Instrumentalmusik Strawinskys fügt sich diesem Gesamtbilde ein. Ihre Wendung zum Klassizismus verbindet sich gerade bei ihm mit einer über alles Archaistische hinausgehenden Freude am Spiel mit fremden Inhalten, mag es Pergolesi in der „Pulcinella" oder Tschaikowsky im „Kuß der Fee" sein. Auch hier bleibt seine Einstellung eine objektiv-geistige, hindert die Freude am ästhetischen Spiel jede wirkliche Hingabe an einen Inhalt. Steigerung und zugleich reinste Verkörperung des Typischen ist sein jüngstes Capriccio für Klavier und Orchester: es ist mit seiner eleganten, weltmännisch-internationalen Geste vielleicht die einzige Art von Musik, die heute mit der gleichen Selbstverständlichkeit in Paris, Berlin, London oder New-York gehört wird.

Und trotzdem reicht diese weltmännische Geste nicht aus, um die ungeheure Wirkung der Musik und der Persönlichkeit zu erklären. Auch Strawinsky schreibt letzten Endes eine l'art pour l'art-Musik, aber einmal ist selbst in Werken, in denen das artistische Moment ausschließlich zu dominieren scheint, immer jene Vitalität spürbar, die in seinem gesamten Schaffen wirksam ist. Und dann darf eins nicht vergessen werden: während das l'art pour l'art-Prinzip sich bei Schönberg bis zur Gemeinde der Zugehörigen verengt, weitet es sich bei Strawinsky bis zum Forum der gebildeten europäischen Gesellschaft. Eine solche Breite der Auswirkung, wie sie in unserer Zeit wohl nur von Paris aus gewonnen werden kann, stempelt Strawinsky zum Repräsentanten heutigen europäischen Kulturbewußtseins.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

RUNDFUNK – FILM – SCHALLPLATTE

Eberhard Preußner (Berlin)

KITSCH UND TECHNIK

Daß Technik in jedem Fall einen kulturellen Fortschritt bedeuten müsse, wird wohl auch von der Seite der unentwegten Propheten restloser Technisierung der Kunst nicht behauptet werden. Gerade wenn wir die Möglichkeiten, die durch Funk, Schallplatte und Tonfilm gegeben sind, anerkennen, haben wir die Verpflichtung, mit aller Schärfe auch auf die Gefahrseiten hinzuweisen. Durch die Technik erhält nicht nur die Volksbildung weite neue Möglichkeiten, sondern auch die Volks-Verbildung. Ein paar besonders abschreckende Beispiele sollen hier genannt werden:

Auf der Berliner Funkausstellung dieses Jahres hatte man nicht nur Gelegenheit, die Apparaturen letzter Vollkommenheiten zu bewundern, sondern auch vor dem ins Phantastische gesteigerten Kitsch zu erschrecken. Schlimmer als der übelste Schund – zu sehen in der Kleinbürgerwohnung, in den Verkaufsläden, auf der Straße – unser Auge beleidigt, verdirbt dieser technisierte Kitschklang unser weit empfindlicheres Ohr. Kombinierter akustisch-visueller Kitsch wurde auf der Funkausstellung zum Preise von 30 Pfg. angeboten. Es handelt sich um Miniaturaufnahmen von Schlagern in Form von Schallplatten-Postkarten. Diese Postkarten vereinigen den Kitsch der übelsten Ansichtspostkarte mit dem Ton-Kitsch schlechter Schlager. Sie sehen den Schlager, Sie hören den Schlager . . . Die Schallplatten-Postkarten scheinen sich bereits einiger Beliebtheit beim kaufenden Publikum zu erfreuen; sie sind in allen „besseren" Papierhandlungen zu erwerben. Hersteller dieser „Weco Tonbild-Postkarten" ist der „Verlag moderner Tanzmusik" Berlin, Moritzstraße.

Mit besonderem Eifer wendet sich die Kitsch-Industrie der „künstlerischen" Ausgestaltung der Lautsprecher zu. Nach dem Motto „Schmücke Dein Heim" (mit Kitsch!) werden vom „Primola" Lautsprecherwerk Carl Fürstenberg, München 2 B S, Schließfach 181 Lautsprecher geliefert, die folgendermaßen angepriesen werden: „in glatten Formen mit Rosetten-Verzierung; Luxusausstattung mit reicher Plastik; in Holzfarbe hell und dunkel, Altgold, Altsilber, Bronze, Patina grün, Majolika usw." Ein Schritt weiter in der Luxuslautsprecherbranche, und die schöne deutsche Sagenwelt wird zu Propaganda-Zwecken bemüht. Eine Firma, die Lautsprecher herstellt, macht folgende zeitgemäße Reklame, die in konzentrierter Wiedergabe etwa so lauten muß: Wie Rolands Horn blies, so bläst unser Lautsprecher; deshalb kauft „Roland Hornlautsprecher!"

Soweit der Funk. Vom Kitsch im Tonfilm zu reden, erübrigt sich. Was die zitierte Tonbild-Postkarte im kleinem ist, zeigt der Tonfilm gewöhnlich im großen . . .

Ein weites Betätigungsfeld verspricht schließlich die Musikerziehung. Etwas ganz Neues auf dem Gebiet der Kindererziehung, stellt die „Film-Monica" dar, die von der Musikinstrumenten-Spezial-Firma Schreiber & Meinel in Klingenthal i. S. angekündigt wird.

Die Firma stellt eine „Schlager-Harmonika mit Notenrolle“ mit folgendem, für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts einmal höchst merkwürdigen Notenrollen-Verzeichnis her:

In einer kleinen Konditorei
Schön ist die Jugendzeit
Wenn Du einmal Dein Herz verschenkst
Lang, lang ist's her
Schöner Gigolo
Das Lieben bringt groß' Freud
Blutrote Rosen
Im Wald und auf der Heide
Rheinlandmädel
Deutschmeister Regiments-Marsch
Wir treten zum Beten
Ich küsse Ihre Hand Madame
Großer Gott wir loben Dich.

Man sollte der Ufaton-Woche einen Tipp geben, als Beispiel moderner Schulmusik eine Massenvorführung mit sämtlichen Stücken dieser Schlager-Harmonika zu bringen. – Wir rufen nicht nach neuen Külzen. Wir bilden uns auch nicht ein, den Kitsch zu verhindern, wir erlauben uns nur, ihn und vor allem seine Produzenten ein ganz klein wenig lächerlich zu machen.

Wir beginnen hier mit einer nach Inhaltsgruppen geordneten Besprechung neuerer Schallplatten. Sie geht von dem Gedanken aus, den Freunden der Schallplattenmusik Auswahl und Umspannung der Einzelgebiete zu erleichtern. Die Schriftleitung.

FRANZÖSISCHE KAMMERMUSIK AUF SCHALLPLATTEN

1.

Die französische Kammermusik gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ist Trägerin eines formal-klassizistischen Ausdruckswillens, der gegen die romantisch-programmatische Tendenz der großen symphonischen Musik gerichtet ist. Der deutschen Kammermusik, die auch in Frankreich Eingang gefunden hatte, soll eine eigene französische entgegengestellt werden. Aber der deutsche Einfluß bleibt doch unverkennbar, gerade bei César Franck, dem Führer dieses romantischen Klassizismus, der manche Parallelen zu Brahms aufweist.

Man könnte sich wundern, daß überhaupt Kammermusik in größerem Umfang auf Schallplatten herausgebracht wird, Kammermusik, die stets einen exklusiven, den Popularisierungstendenzen der Schallplattenindustrie entgegengesetzten Charakter hat und einen besonderen Grad von musikalischer Kennerschaft erfordert. Aber die Schallplatte spielt in Frankreich eine andere, größere Rolle als in Deutschland. Bei der geringen Dezentralisation der Musikpflege in Frankreich sind die Liebhaber weit mehr auf die mechanische Reproduktion angewiesen. Man veranstaltet dort eigene Schallplattenkonzerte

mit seriöser Musik. Die stark gesellschaftliche Einstellung des Franzosen mag ebenfalls das gemeinsame Anhören guter Musik auf dem Grammophon fördern. Nichts beweist besser die Bedeutung, die man der Schallplatte in Frankreich beimißt, als die Tatsache, daß ein Führer des modernen Musikschrifttums wie Coeuroy eine stattliche Studie über „Disques" veröffentlicht hat.

2.

Zur Besprechung liegen Werke von Franck, Debussy und Ravel vor. Columbia bietet Ravels Streichquartett (D 15 057-60) in der vollkommen gerundeten, homogenen Wiedergabe durch das Capetquartett. Dem weichen, alle Lyrismen auskostenden Spiel der berühmten Franzosen steht eine mehr fließend gleitende Interpretation durch Guarneri (Deutsche Grammophon B 29 323) gegenüber, die klanglich allerdings die Columbiaaufnahme nicht erreicht. Debussys klassisches Quartett wird, wieder auf Elektrola, (LS 3137-40) von den Léners mit einem im besten Sinn virtuosen Schmiß gespielt. Der zweite Satz mit seinen vielen Pizzicati kommt besonders plastisch heraus, während die langsame Einleitung zum Finale nicht ganz rein klingt – die weit auseinanderliegenden, wenig bewegten Stimmen setzen der mechanischen Wiedergabe besondere Schwierigkeiten entgegen.

César Francks Klavierquintett, in seiner Weitatmigkeit und akademischen Pathetik nicht an die beiden impressionistischen Werke heranreichend, stellt durch seine Kombination von Klavier und Streichern die Aufnahmetechnik ebenfalls vor Probleme besonderer Art. Sie sind noch nicht als gelöst zu betrachten. Merkwürdigerweise klingt der gelockerte Klaviersatz am besten, aber die Streicher, wieder das Capetquartett, haben längst nicht die Intensität und Farbigkeit der Ravel-Platten.

Hans Mersmann, Eberhard Preußner
und Heinrich Strobel.

KRITISCHE UMSCHAU

Musik im Berliner Sender

Wir haben vor einiger Zeit von einer beabsichtigten Umdisposition des Stundenprogramms berichtet, die in der Hauptsache darauf hinauslief, daß das leichtere Genre häufiger in die frühen Abendstunden genommen, seriöse Musik aber (und vor allem die neue Musik) auf die Zeit nach neun Uhr verlegt werden sollte. Wie man hört, hat sich das Prinzip über alle Erwartung gut bewährt. Ganze Körbe von Beschwerdebriefen, die früher an der Tagesordnung waren, bleiben jetzt leer. Das beweist, wie notwendig es ist, Experimente zu machen, auch in diesen äußeren Methoden. Es beweist auch, daß der oberste Grundsatz für die Sendeleitungen gar nicht anders heißen kann als: für heterogene Hörerschichten getrennte Programme.

Die musikalische Aktivität des Berliner Senders war in der letzten Zeit etwas herabgemindert. Aber man kann gewiß nicht alle Tage Ansermet und Strawinsky zu Gast haben. Die Konzerte brachten, mit seltenen Ausnahmen, Bekanntes oder Novitäten ohne viel Belang. Nachzutragen wäre ein Abend mit Chorwerken des jungen Mozart, die in der Mehrzahl aus dem Stil der Zeit durch persönliche Färbung kaum hervorstachen. Die Ausführung unter Dr. Landshoff ließ an Disziplin manches zu wünschen übrig.

In der Opernabteilung gab es eine querschnittliche Vorführung von *Berlioz' Benvenuto Cellini.* Diese Opernquerschnitte

haben schon wieder beträchtlich an Lebendigkeit verloren. Sie sollten doch ursprünglich Versuche sein, eine neue Darstellungsform der Oper für den Funk herauszubilden. Heute sind sie nichts anderes als verkürzte Aufführungen, in die jeweils an paar Worte über den Fortgang der Handlung eingestreut werden. Dazu noch ein weiteres prinzipielles Wort. Daß Intendant Flesch eine Abneigung gegen einführende Vorträge zu musikalischen Veranstaltungen hat, ist ein Standpunkt, den man nicht zu teilen braucht, aber respektieren kann. Dann muß jedoch reiner Tisch gemacht werden, dann darf es nicht vorkommen, daß anstelle fachlicher Bemerkungen jetzt vom Ansager unverbindliche Journalismen aufgesagt werden. Wenn in dem Vorwort zu der Berlioz-Sendung den Hörern verkündet wurde, „Berlioz, der Feuergeist, verfiel in dumpfes Brüten" – so ist das (abgesehen von dem prächtigen Bild!) ein Rückfall in die peinlichste Musikführerweise, die gerade der Rundfunk nicht wieder aufwärmen darf. (Außerdem dürfte es sich bereits herumgesprochen haben, daß der Name Giacomo auf dem a betont wird.)

Der *Cellini* zeigt den Opernkomponisten Berlioz in seiner typischen Situation, ähnlich wie auch dies päteren *Trojaner* in seinem aussichtslosen Kampf um die Bühne. Berlioz, der in seiner Sinfonik an dramatischen Impulsen nicht arm ist, versagt als Dramatiker völlig. Er scheitert immer wieder an dem Versuch, die Bühne vom Orchester aus zu bezwingen. Die Melodik in diesem Cellini ist teils konventionell, teils künstlich. Italienische Nachklänge überzeugen nicht. Aber im Instrumentalen gibt es großartige Sachen. Jede Begleitfigur ist individuell, die Blechbehandlung an einigen Stellen schlechthin revolutionär. So war dieser Abend, historisch gehört, aufschlußreich selbst noch da, wo er langweilig war. Und es kann gar nichts schaden, wenn das Radio von Zeit zu Zeit seine Abonnenten auffordert, auch einmal mit dem Kopf und nicht immer mit der Seele zu hören. (Die Wiedergabe unter *Schillings* schien mangelhaft probiert und denkbar ungeschickt besetzt.)

Zweimal erschien *Scherchen.* Das erste Mal mit einem sehr unglücklichen Programm, in dem der Till Eulenspiegel, die wertbeständigste unter den Strauß'schen Tondichtungen, für die vorangehende Langeweile entschädigen mußte. Diese wurde erzeugt von *Karl Marx*, dessen Bratschenkonzert (noch dazu roh und hölzern gespielt) ein Gipfelwerk an jugendlicher Sterilität, an mißverstandener Linearität ist. (Selbst das Violin-Doppelkonzert des gleichen Autors bei Furtwängler, obwohl ebenfalls trocken und im Kern akademisch, erschien vergleichsweise inspiriert.) Daß Scherchen Marx aufführt, ist trotzdem zu begreifen: er will ja die zeitgenössische Musik in ihrer ganzen Breite darstellen, zu der auch Marx gehört. Was aber einen guten Musiker an einem so dick verschimmelten Schinken wie Tschaikowskys „Romeo und Julia" reizen kann, bleibt unerfindlich. Am zweiten Scherchen-Abend war Altes und Neues vorteilhafter gemischt. Tochs „Bunte Suite" wirkte wieder in den raschen Sätzen sehr farbig und agil, in der ostinaten Thematik des 1. und dem Streichergesang des 2. langsamen Satzes etwas substanzarm. Dennoch ein recht unterhaltendes Stück. Im Lautsprecher kam es diesmal etwas ungehobelt. Wenn *Fortner* sich für eine vierteilige Orchestersuite Vorlagen von Sweelinck aussucht, so wird diese Wahl durch die notorische Affinität der heutigen Musik mit dem sauberen Stil jener frühen Instrumentalmusik verständlich. Fortner hat die Stücke vielleicht gelegentlich ein wenig pomphaft aufgeputzt, aber die moderne Klangtechnik, die sich auch der Saxophone bedient, hat hier nicht eine Verwischung, sondern gerade eine plastischere Herausarbeitung des Stimmgewebes zur Folge. Zumal die Ecksätze mit ihrer toccatenhaften Geläufigkeit klingen überzeugend.

Hanns Gutman (Berlin)

Nochmals: Toscanini-Platten

Dukas' symphonisches Scherzo „*L'apprenti sorcier*" liegt in zwei Aufnahmen vor: Elektrola E. J. 470 und Deutsche Grammophon B. 21185–87. Die Elektrolaplatte spielte das New-Yorker philharmonische Orchester unter Toscanini, die andere das Pariser Lamoureux-Orchester unter Albert Wolff. Gewiß ist auch die Pariser Aufnahme klanglich gut. Aber wer einmal die phantastische

Überlegenheit Toscaninis und seines Klangkörpers kennen lernen will, der spiele sich die beiden Aufnahmen nacheinander vor. Der Gipfel der Toscaniniplatten ist die Ouvertüre zu Rossinis „Barbier", von einer Schlagkraft, von einer Plastik des einzelnen Instruments, von einer Energie des Rhythmus, klar selbst im heftigsten Fortissimo der Stretta – wunderbar.

Man darf in diesem Zusammenhang noch auf ein in Deutschland kaum bekanntes Orchesterwerk von *Chabrier* hinweisen, auf die symphonische Skizze *„Espana"*, einem salonhaften Vorläufer der spanischen Klangvisionen der französischen Impressionisten. (Elektrola E. J. 385) Die sehr farbige Platte wurde von Leo Blech mit der Berliner Staatskapelle gespielt. *H. Str.*

Gregorianik auf der Schallplatte Elektrola hat (62-642/50 und 60-742/50) zwei Reihen mit gregorianischem Choral herausgebracht. Die Platten geben Beiträge zur liturgischen Musik der katholischen Kirche aus allen Zeiten des Kirchenjahres. Sie sind von den Benediktinern der Erzabtei Beuron gesungen und in der Abteikirche aufgenommen. Dies alles bietet auch dem Laien die Möglichkeit, einmal solche ihm immerhin ungewohnte Musik in einwandfreier Form zu hören. Technisch sind die Aufnahmen von hervorragender Qualität. Die Einstimmigkeit der Melodik begünstigt eine klare und deutliche Wiedergabe. Orgel und Gesang sind in ihrem Verhältnis ausgezeichnet aufeinander abgestimmt, sodaß ein Klangbild von seltener Schönheit entsteht. Allerdings wird an dieser Stelle das Problem der Schallplatte an sich in den Vordergrund gerückt. Gerade diese Musik ist unlösbar dem Raum und der Zeremonie verknüpft, zu der sie erklingt. Ihr Wesentlichstes ist, losgelöst davon, nicht einzufangen; soweit das überhaupt möglich ist, ist es hier gelungen. Für pädagogische Zwecke aber wird man diese Platten nicht mehr entbehren wollen. Besonders in Gegenden, in denen ein Erlebnis dieser Musik an Ort und Stelle nicht möglich ist, kann die historische und stilistische Arbeit in Schulen und Musikseminaren durch sie hervorragend unterstützt werden. Aus diesem Grunde hätte man auf die Aufnahme des Glockengeläutes der Abtei Beuron verzichten können.

M. Th. Schmücker (Berlin)

RUNDFUNK-NOTIZEN

Der Westdeutsche Rundfunk in *Köln* übertrug ein Konzert der Intern. Gesel schaft für neue Musik, bei dem ein Klavierkonzert von *Jerzy Fietelberg* (Solist *Franz Osborn*) und ausgewählte Stücke aus *Weills Mahagonny* gespielt wurden.

In Rahmen des Offenbachzyklus der Berliner Funkstunde gelangte die *Schwätzerin von Saragossa* in der Bearbeitung von *Karl Kraus* zur Aufführung.

Die *Schlesischen Sender* brachten ein von *Eugen Zador* komponiertes Kammerkonzert für Streicher, Hörner und Klavier durch die Schlesische Philharmonie zur Uraufführung. Das Werk ist der Schlesischen Funkstunde und ihrem musikalischen Leiter, *Dr. Edmund Nick*, der die Uraufführung leitete, gewidmet.

Wolfgang Jacobi beendete die Komposition des Hörspiels *„Die Jobsiade"* von Kortum, in der Bearbeitung von Robert Seitz. Der Berliner Rundfunk wird das Hörspiel im Dezember uraufführen.

Kurt Thomas erhielt, nachdem sein neuestes Chorwerk, der 90. Psalm, als Uraufführung von der Norag, dem Deutschland- und Europasender Königswusterhausen gesendet wurde, von folgenden Rundfunksendern Einladung, eigene Werke zu spielen: Berlin, Frankfurt, Kiel, München, Stockholm und Zürich. Seine Markuspassion erlebt in diesem Winter ihre 150. Aufführung.

Die erste Symphonie von *Bernhard Sekles* wurde in einem Montagskonzert des Frankfurter Rundfunks gespielt, nachdem *Bruno Walter* das Werk mit großem Erfolg im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt hatte.

Im *Südwestdeutschen Rundfunk* wurde die Rundfunkmusik für kleines Kammerorchester – 5 Holzbläser, 3 Streicher – von *Albert Maria Herz* unter Leitung von Hans Rosbaud zur Uraufführung gebracht.

Jean Cocteau hat ein Drehbuch zu einem großen Avantgarde-Film geschrieben, das den Titel trägt *„Dichterleben"*. Die Musik schreibt *Georges Auric.*

Unter Mitwirkung von *Richard Tauber, Edith Lorand, Dajos Béla, Willi Schaeffers,* ferner Mitgliedern des Orchesters der Staatsoper unter *Max von Schillings* und *Dr. Weißmann* hat die Ufa die Aufnahme zu einem *Kulturfilm* begonnen. Die Regie zu dem Film der den Titel *„Töne, die nie verklingen"* trägt, führt Hansjürgen Völcker. – „Mein Mädchen, mein Mädchen, wie lieb' ich Dich" – wird es wirklich nie verklingen?

MUSIKLEBEN

Karl Holl (Frankfurt a. M.)

FRANKFURT: OPERNJUBILÄUM UND KIRCHENMUSIK

Der zweite Teil des Aufsatzes, der die Frankfurter Woche für katholische Kirchenmusik behandelt, folgt im nächsten Heft.

I.

Im Oktober feierte das Frankfurter Opernhaus sein 50jähriges Bestehen. Die ständige Pflege der Oper in Frankfurt hat sich neben der des Schauspiels von 1782 bis 1880 im alten „Komödienhaus" abgespielt, das 1792 bis 1842 Frankfurter „Nationaltheater" und dann Frankfurter „Stadttheater" hieß. Der Bau eines eigenen Opernhauses, schon Anfangs der 60er Jahre angeregt, ist 1870 vom damaligen Oberbürgermeister als „ein dringendes Bedürfnis im Gesamtinteresse der Stadt" bezeichnet und durch eine stattliche Spende wohlhabender Bürger ermöglicht worden. Schon seit Eröffnung des „Komödienhauses" war das Frankfurter Theaterwesen vorwiegend von einer Theater-Aktiengesellschaft verwaltet worden, die den Kunstwillen der Bürgerschaft aus privater Initiative mit Unterstützung durch die Gemeinde ziemlich selbständig repräsentierte. Auch das Opernhaus ist fast ein halbes Jahrhundert lang auf dieser gesellschaftlichen Basis unterhalten worden. Erst in der Inflationszeit ging die Mehrheit der Aktien in den Besitz der Stadt über und 1926 mußte das Institut vollends von ihr in Obhut genommen werden.

Die 50Jahr-Feier fiel ungefähr mit der gefährlichsten wirtschaftlichen und künstlerischen Krise zusammen, die das Haus je erlebt hat. In den Zeiten des deutschen Aufstieges bis zum Ausbruch des Weltkrieges, ja noch bis in die ersten Kriegsjahre hinein war sein äußerer Bestand durch die gesellschaftliche Kultur einer der reichsten deutschen Städte sichergestellt und seine innere Bedeutung unter den Intendanten Claar, Jensen, Volkner und unter den Kapellmeistern Dessoff und Rottenberg zu der einer geistig führenden deutschen Opernbühne, der ersten städtischen deutschen Opernbühne überhaupt gewachsen. Die deutsche Bühnenlaufbahn eines Bittner, Debussy und vor allem Schreker empfing ihre entscheidenden Antriebe durch Frankfurter Premièren. Der im Kriege voll durchbrechenden geistigen Götterdämmerung wurde in der Ära Zeiß dank der Regsamkeit des hellhörigen Rottenberg durch eine gesteigerte Pflege zeitgenössischen Schaffens, durch das Eintreten für Busoni, Delius, Bartók, Stephan Rechnung getragen. Erst seit 1920 machte sich mit der zunehmenden Wirtschaftskrise und gesellschaftlichen Umschichtung eine wachsende Finanznot, ein wachsender Mangel an Besuchern geltend, dem unglücklicherweise unter dem Intendanten Lert eine wachsende künstlerische Desorganisation parallel lief. Die Kinder und Enkel jener opernbedürftigen, opferfreudigen Frankfurter von 1870 ließen die Oper, die ja nun auch nicht mehr geselliger Treffpunkt dieser Schichten war, im Stich. Die Künstlerschaft verlor mit

den sinkenden Ansprüchen des Publikums und mangels einer zielbewußten ideellen Führung an Ehrgeiz und sachlichem Zusammenhalt. Der Kapellmeister-Intendant Krauß hat dann gemeinsam mit seinem Oberspielleiter Wallerstein die erste Arbeit am Wiederaufbau des Ensembles und des Spielplans geleistet, ist aber dabei im alten Begriff Oper, Oper im Sinne des virtuosen Gesellschaftstheaters, befangen geblieben. Die wirtschaftliche Not der Frankfurter Opernbühne ist in dieser Zeit nicht nur nicht behoben worden, sondern sogar noch gewachsen, wesentlich beeinflußt durch die allgemeine Entwicklung der Wirtschaftslage, von der auch Frankfurt schwer betroffen ist. Die Aufgabe, das Institut den geistigen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Forderungen der Zeit anzupassen, ist von Krauß auf den jetzigen Intendanten Turnau übergegangen, der sich in dem Musiker Steinberg und in dem Regisseur Graf zwei junge, zeitbewußte, begabte künstlerische Helfer gewonnen hat. Ob Turnau dieser umfassenden und komplizierten Aufgabe auch nur in den Grenzen billiger Erwartungen gewachsen ist, war seit seinem Amtsantritt und bleibt auch noch in seinem zweiten Amtsjahr die große Schicksalsfrage. Wir haben aus unserem Zweifel an seiner Befähigung zu solcher Leistung und aus unserem besonderen Mißtrauen gegen das, was er offenbar unter „Umstellung zum Volkstheater" versteht, gerade hier im „Melos" keinen Hehl gemacht. Doch fordert die Gerechtigkeit, heute festzustellen, daß er aus Fehlschlägen offenbar zu lernen versteht und sich neuerdings ernstlich bemüht, m Rahmen des finanziell noch Möglichen ein weiteres Abgleiten der Leistung und des Leistungswillens angesichts der verpflichtenden Vergangenheit des Instituts zu verhindern, das Ensemble, was bitter not tut, zu verjüngen, sowie Spie und Spie p an zu aktivieren.

Das Frankfurter Opernjubiläum fand seine künstlerische Form in einer Fest-Woche. Sie begann mit einem Konzert, in dem Steinberg unter Mitwirkung eines Massenchors Verdis „vier geistliche Stücke" und die „festliche Messe" von Janacek (trotz des vom offiziösen Deutschland zu Unrecht auf Janacek ausgedehnten Repressal-Boykotts) zur tief eindrucksvollen Frankfurter Erstaufführung brachte. Es folgten in festlicher Aufmachung andere repräsentable Repertoirewerke, zu deren musikalischer Leitung die auf dem Wege über Frankfurt in erste Stellungen aufgerückten Dirigenten: Pollak, Brecher und Szenkar gebeten waren. Den Schluß machte als Frankfurter Erstaufführung die Oper „Mahagonny" von Brecht und Weill, in der Inszenierung Grafs, unter dem Taktstock Steinbergs. Schon die vorhergegangenen Festaufführungen hatten in den Leistungen der Führer (zu denen seit langem auch der Bühnenbildner Ludwig Sievert zählt) und der Solokräfte, von denen vor allem die Damen Sutter-Kottlar, Gentner-Fischer, Ursuleac und Spiegel sowie die Herren Gläser, Völker, Stern zu nennen sind, den Reichtum des Ensembles an künstlerischen Persönlichkeiten, die Verjüngung des Chors und Qualität des von jeher von bestem Geist erfüllten Orchesters erkennen lassen. In der „Mahagonny"-Première trat in dem jugendlichen Tenor Wörle eine neue wertvolle Kraft in Sicht, die Turnau samt dem hoffnungsvollen Baßbuffo Griebel aus Breslau hinter sich hergezogen hat. „Mahagonny" ging in jener Neufassung über die Bretter, mit der die Autoren nach dem Leipziger Skandal es bürgertheaterfähig gemacht haben. Die Möglichkeit so starker Änderungen durch die Verfasser selbst, die Möglichkeit so starker Abbiegungen bestimmter Tendenzen und Milderungen härtester Akzente stimmt nachdenklich. Und die Aufführung hat in dieser Hinsicht noch ein übriges getan. Gleichwohl erschien

die dramatische und musikalische Potenz des Stückes bei dieser Wiederbegegnung noch gewachsen. Die Aufführung konnte ihre Zugkraft bewahren trotz der dagegen organisierten Angriffe, die in einem Stinkbomben-Attentat eines nationalsozialistischen Stoßtrupps einen würdigen Höhepunkt erreichten. Die Frankfurter Oper als Tummelplatz einer parteipolitischen Knüppel-Garde (die von ihren Auftraggebern dann schlicht verleugnet wurde) – das war ein trauriges, kulturelles und soziales Faktum; ein düsterer Ausblick auf die in naher Zukunft zu erwartenden Entscheidungen der verantwortlichen Stellen über das weitere Schicksal dieser kommunalisierten Musikbühne.

Ohnedies hat der Stadtkämmerer schon vor dem Jubiläum im Verfolg von Maßnahmen zur Sanierung der städtischen Wirtschaft ganz ernsthaft mit Schließung der Oper im Jahre 1931 gedroht. (Hier scheint auch die in der S. P. D. viel verbreitete Ansicht mitzusprechen, die Oper könne als „Luxuskunst" am ehesten entbehrt werden, während das Schauspiel als politisch stärker auswertbares Instrument zu schützen sei.) Das Jubiläum hat aber andrerseits bei den kulturell verantwortlich Denkenden auch eine Aktion zur Sicherung des Fortbestandes der Frankfurter Oper eingeleitet; eine Aktion, die in dem neu gegründeten „Verein Frankfurter Opernhilfe" ihre organisatorische Form fand. Die Ansicht der Opernfreunde, daß eine innerdeutsche Zentrale wie Frankfurt ein wertvolles Erbe nicht leichtfertig preisgeben dürfe, daß sie im Zuge einer Vereinigung des deutschen Opernwesens eher eine Erweiterung des Aktionsradius ihrer Musikbühne anzustreben habe, scheint Boden zu gewinnen. Wird aber je wieder einmal ein Repräsentant der Stadtverwaltung mit Zustimmung der Bürgerschaftsvertreter das Opernhaus „ein dringendes Bedürfnis im Gesamtinteresse der Stadt" nennen können? Hier mündet die lokale Frage in die große volkskulturelle Frage nach dem Schicksal von Musik und Bühne im künftigen Deutschland.

Heinrich Strobel (Berlin)

MUSIK IN BERLIN

1.

Es ist die traurigste Musiksaison seit Jahren. Man streitet um die Opern, man kündigt heute einen Entschluss als endgültig an, um ihn morgen wieder umzuwerfen. Kroll ist aufgegeben. Aber jeder weiß: man wird schon noch einen Ausweg finden. Und was treiben die Opern in diesem Augenblick? Unter den Linden ist Kleiber angsam wieder eingezogen und bereitet den neuen Rathaus vor. Klemperer – ja, was treibt Klemperer eigentlich? Drei Konzerte hat er in dieser Saison herausgebracht. Das war alles. Nein, Hindemiths „Hin und zurück" spielte er zu einem Festabend des hochfeudalen Tennisklubs „Rot-Weiß". Aber dem hochfeudalen Klub soll der Mund weder nach Hindemith, noch nach Debussys Tennisballett „Jeux" gestanden haben. Man verzog blasiert die Lippen – und tröstete sich: am Mittwoch haben wir Lehárpremière mit Tauber.

Nur in der Städtischen Oper tut sich was. Sie setzt ihren Stolz darein, jede Niete durch eine noch größere wett zu machen. Nach „Doge und Dogaressa" dachte man: jetzt ist der Nullpunkt erreicht. Aber unbesorgt, unter dem Regime Singer findet man

immer noch etwas Schlechteres. Man hat es gefunden, und man hat es mit allem Charellschen Revuekitsch herausgeputzt, ohne das Vorbild auch nur annähernd zu erreichen: Dressels „Armen Kolumbus". Diese „Vorgeschichte einer Entdeckung" wurde vor ein paar Jahren selbst von seriösen Leuten als gut und zukunftsreich bezeichnet. Nur die Verwirrung der Begriffe, der Mangel an Qualitäts- und Unterscheidungsgefühl in der gegenwärtigen Epoche, nur die Unsicherheit der meisten Betrachter kann dieses Urteil erklären. Die beiden Autoren haben in Kötzschenbroda einmal etwas von Bernard Shaw und vom Jazz, von der Entthronung des Heros und von einem revuehaft-grotesken Opernstil gehört. Da setzten sie sich hin, in Kötzschenbroda, und verfertigten dieses dilettantische Opus. Dressel beruft sich jetzt darauf, daß er seinen dramatischen Erstling mit siebzehn Jahren geworfen habe. Aber auch harmloseste Siebzehnjährigkeit kann die Schludrigkeit der Arbeit, die Leichtfertigkeit in der Aneignung fremden Gutes, von „Parsifal" bis „Jonny", kann die grenzenlose Abgegriffenheit dieser Musik entschuldigen. Der „Arme Kolumbus" erledigt sich von selber. Wichtig ist eine andere Frage: wie ist es möglich, daß an einer hauptstädtischen Bühne Geld und Arbeitskraft an solchen Unfug verschwendet werden? Die Städtische Oper gilt als Kulturinstitut. Sie wird mit erheblichen Summen finanziert. Die mit großem Pomp aufgezogene Première des „Armen Kolumbus" war ein Mißbrauch der öffentlichen Mittel.

2.

Was geht in den Konzertsälen vor? Kaum mehr als in den Opern. Immerhin, da und dort tauchen neue Werke auf, die eine Diskussion erfordern. Schönberg schrieb eine neue „Musik zu einer Lichtspielszene", die bei Klemperer uraufgeführt wurde. Sie fesselte durch die erregende Intensität ihres naturalistischen Ausdrucks, sie überraschte nach den Orchestervariationen durch ihre leicht aufzunehmenden formalen Zusammenhänge. Schönbergs Musik ist bei den Versuchen, sich dem Gebrauch zu nähern, sinnfälliger, fließender geworden. Freilich: für praktische Verwertung kommt diese Filmmusik nicht in Frage. Ebenfalls bei Klemperer spielte Hindemith eine neue Fassung seiner zweiten Bratschenmusik, die inzwischen einen anderen Schlußteil bekam. Es ist das Lockerste, Leichteste, was Hindemith je geschrieben hat. Alle massive Kontrapunktik ist verflogen. Aber der Geist der Polyphonie ist auch in diesem geistvollen, eleganten Werk unvermindert stark wirksam. In einer zauberhaft graziösen Wiedergabe setzte Furtwängler seinen philharmonischen Abonnenten die Ouvertüre zu Neues vom Tage vor. Sie stand am Anfang des Programms und mußte daher in Kauf genommen werden. Ravels „Boléro" war an den Schluß eines Abends gestellt worden. Eine stattliche Menge verließ vorher den Saal. Die Anhänger der Furtwänglerkonzerte empfinden es vielfach als Beleidigung, Werke von lebenden Autoren anhören zu müssen. Die Dagebliebenen waren von den Klangvariationen Ravels hingerissen.

Man darf nicht von Musik in Berlin sprechen, ohne den Namen Michael Taubes mit Achtung und Dank zu nennen. Wenn das Berliner Musikleben nicht völlig in Konventionalität versackt, so ist das nicht zuletzt Taubes Arbeit zu danken. Der gute Besuch seiner Abende zeigt auch, daß es in Berlin doch Kreise gibt, die den ewiggestrigen Stumpfsinn nicht mitmachen wollen. Taube begann mit einem schönen Bachabend, brachte später die wenig bekannten Vesperes solennes K. V. 339 von Mozart

und setzte sich zuletzt für das Bratschenkonzert ein, das Milhaud für Paul Hindemith geschrieben hat. Ein leicht gefügtes Stück, sehr virtuos, mit kecken Chansonanklängen und der leise schwingenden Lyrik, die auch bei einem schwächeren Milhaud noch entzückt. Von Hindemith großartig gespielt. Am gleichen Abend erinnerte Taube an Beethovens Jugendkantate auf den Tod Josephs II. Kammermusik? Nur die beiden Abende des Pro-Arte-Quartetts sind noch im Gedächtnis. Debussys Quartett packten die Belgier kraftvoll und intensiv an, ganz anders, als wir es in Deutschland gewohnt sind. Honeggers frühes Stück wirkte als klanglich gepfefferter Aufguß von Tristan und Strauß. Hindemiths op. 22 ist nicht viel älter. Aber es hat von seiner Frische und Farbigkeit nichts eingebüßt. Warum die Pro Artes die Streicherfuge von Karl Marx spielten, begreife ich nicht. Hält man diese spießige Biedermännerei, die klassizistisch einherschreitet, im Ausland für moderne deutsche Musik? Es wäre katastrophal. Marx wird immer trockener. Ein älteres Doppelkonzert für zwei Geigen, für das Furtwängler eintrat, hat bei aller Abhängigkeit von Strauß und Reger wenigstens Umriß und dynamische Entwicklung. Aber das neue Bratschenkonzert, das Scherchen in die Funkstunde mitbrachte – eine einzige Sterilität.

Herbert Fleischer (Berlin)

DER HAMBURGER ÄSTHETIKKONGRESS

In Hamburg fand der dritte Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft statt. Im Mittelpunkt der Vorträge stand das Verhältnis von Raum und Zeit innerhalb der Ästhetik. Zunächst trat man von allgemeineren Gesichtspunkten aus an den Problemkreis heran. Ernst Cassirer („Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“) Albert Görland („Die Modi der Zeit als stilbildende Faktoren“) und Hermann Friedmann (vom Standpunkt des morphologischen Idealismus) sprachen in diesem Zusammenhang.

Innerhalb der Einzelgebiete der Kunstwissenschaft wurde das Raum- und Zeitproblem von der bildenden Kunst her, von dem Theater aus und von der Musik her behandelt. Heinz Werner untersuchte das Problem von den Urformen der Kunst aus. Das Zusammenfallen von Raum und Zeit betonte Wolfgang Stechow („Raum und Zeit der graphischen und musikalischen Illustration“). Die graphische Illustration setzt zeitliche Handlung in räumliche Handlung um. In der illustrativen Musik – Stechow faßt sie im weitesten Sinne von der Lied- und Bühnenkomposition her – werden Zeit und Raum des im Texte enthaltenen Geschehens in zeiträumliches Musikgeschehen umgesetzt. Doch sind die Grundlagen des musikalischen Raumes und der musikalischen Zeit ganz anderer Natur: musikalischer Raum und Zeit sind spezifisch ästhetisch im Sinne Cassirers; das musikalische Geschehen ist der Wirklichkeit des Textgeschehens auf irgendeine Weise entrückt.

Von der Romantik ausgehend („Zur Raumvorstellung der Romantik“), behandelte Alexander Dorner die Erweiterung des Raumbildes über die Grenzen des perspektivischen Raumes hinaus innerhalb der Entwicklung der neueren Kunst. Von einem ähnlichen Grundgedanken, nämlich dem Prinzip der linearen Perspektive, ausgehend, entwickelte Walter Riezler („Das neue Raumgefühl in Kunst und Musik der Gegenwart“), daß es in der gegenwärtigen Malerei im eigentlichen Sinne kein Vorn

und kein Hinten mehr gibt. Der Beschauer muß von sich aus den Raum gestalten, während in früheren Kunstepochen, z. B. der Renaissance, der Raum dem Beschauer vorgeformt ist. Raumbegründend wirken in der Musik die Tonarten, die den Unterbau des musikalischen Geschehens bilden: Kirchentonarten (Mittelalter, später Beethoven), tonale Kadenz (als Raumprinzip des Dur und Moll der Klassik und Romantik), Ganztonleiter und Zwölftonleiter – diese als chromatisch durchsetzte Ganztonleiter – (Impressionismus, Schönberg). Begründet sich für Riezler die räumliche Einheit der Musik in gewissen Ordnungsprinzipien der Tonbewegung, so entsteht für Max Schneider („Raum und Musik") die Raumordnung, durch den harmonischen Zusammenschluß hoher und tiefer Töne innerhalb der Tonvorstellungen gegeben.

Wie vielgestaltig sich die Zeit in der Musik ausformt, wies Hans Mersmann nach („Zeit und Musik"). Auf musikalischem Gebiet äußert sich die Zeit zunächst im Rhythmus; dieser gliedert die einheitlich dahinfließende Zeit. Alsdann im Metrum, das die gegliederte Zeit mißt, in Quanten aufteilt. Speziell in der Neuen Musik ist die motorische Kraft der Zeit zu besonderer Ausprägung gelangt.

Wie aus den Vorträgen und aus den überaus lebendigen Diskussionsreden hervorging, ist das Raum- und Zeitproblem heute der Kantischen Anschauung weit entrückt. Für die Musik speziell erwachsen dem Raumproblem überaus große Schwierigkeiten. Raum wird heute von einigen statisch, von anderen dynamisch, vom dritten symbolisch gefaßt. Es ist die Frage, ob es überhaupt einen Tonraum gibt, ob ein solcher nicht nur sinnbildhaft und somit künstlich aus der optischen in die akustische Sphäre projiziert ist. Anders steht es schon mit dem Zeitproblem. Besonders rückt mit dem Rhythmus-Metrum-Problem die Frage der Überbrückung des Gegensatzes von Zeitkontinuität und dem Aggregat einzelner meßbarer Zeitquanten in den Vordergrund.

* * *

Um die gleiche Zeit befaßte sich der II. Kongress für Farbe-Ton-Forschung in Hamburg mit dem Verhältnis von Farbe und Ton auf verschiedenen künstlerischen und wissenschaftlichen Gebieten: Theater, bildende Kunst, Musik, Kunstunterricht, Musikunterricht, Psychologie, Theorie und Experiment bildeten die Grundlage der Forschungsarbeit. Im Mittelpunkt der Arbeit stand die Psychologie; denn im Experiment stellte es sich heraus, daß eine allgemein geltende Zuordnung von bestimmten Farben und Tönen zueinander nicht – oder vielleicht noch nicht – möglich ist. So müßte man eine „monographische" (Anschütz „Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich". Halle, 1929) Methode anwenden d. h. eine solche, die vom einzelnen Fall ausgeht.

Bei den – mehr plastischen – Farbtonvorführungen von Zdenek Pesánek (Prag) und den mehr flächenhaften von Ludwig Hirschfeld (Frankfurt a. O.) zeigte es sich, daß immerhin ein Teil der Anwesenden in seinen Empfindungen mitging. Im Ganzen bot der Kongreß über das Psychologische hinaus das Bild eines Kulturkongresses. Fragen, die an das Grundproblem angrenzten, wurden innerhalb verschiedenster Geistesdisziplinen erörtert. Auch der Kongreßleiter Georg Anschütz bezeichnete die Aufgabe der Forschung als eine im wesentlichen kulturelle; sie könne von sich aus dazu beitragen, starre überkommene Begriffe des heutigen Kulturlebens zu lockern (in Bühne, Philosophie, Physik etc.) und zu lebendiger Neugestaltung anzuregen. Praktische Vorschläge einer Farbe-Ton-Synthese wurden von den verschiedensten Gebieten aus im Laufe des Kongresses gemacht.

MELOSBERICHTE

Gurlitts „Soldaten" in Düsseldorf

Manfred Gurlitt ist heute 40 Jahre alt. Von seinen bisherigen Kompositionen sind die beiden Opern „Die Heilige" (nach Worten von Carl Hauptmann) und „Wozzeck" (nach Büchner) bekannt geworden. Schon die Libretti dieser beiden Opern sagen aus, daß Gurlitt musikdramatisch orientiert ist und lassen vermuten, daß sein neues Werk jenen beiden Opern verwandt sein muß. Dieser neuen Oper liegt die Dichtung *„Die Soldaten"* von *Lenz* zugrunde. Lenz ist als einer der eigenwilligsten und merkwürdigsten Zeitgenossen Goethes bekannt.

Die Dichtung gleicht äußerlich und innerlich jenem „Wozzeck" von Büchner, den Alban Berg seinem konsequenten Klangdrama „Wozzeck" zugrunde legte. Ein naives, haltloses Bürgermädchen (Marie) gerät in die Gesellschaft flandrischer Soldaten, verliert sich an einen aristokratischen Offizier und zerbricht an der Untreue dieses haltlosen Menschen. Der Wozzeck dieses Dramas heißt Stolzius: er, der leidenschaftliche, leidende Liebhaber dieser Marie, rächt die Verratene und Verkommene.

Diese Handlung hält eine lockere Szenenfolge zusammen, die sich um das menschliche Zentralproblem – eben dieses Wozzeck-Problem – bewegt: episches Theater! Nicht das dramatische Geschehen ist entscheidend, sondern die Atmosphäre, das Zuständliche, die Situation, der menschliche Mensch. Jede Szene ist wie ein Segment herausgeschnitten aus dem Kreis des Ganzen. Jede Szene mündet im gleichbleibenden Zentrum, beleuchtet dieses Zentrum von einer bestimmten Seite her und ruht in sich selber.

Gurlitt macht – äußerlich genau wie Alban Berg in seinem „Wozzeck" – aus jeder Szene eine musikalische Zelle, eine geschlossene Form. Das ist logisch und entspricht dem Wesen der Dichtung. Außerdem erscheint eine solche kompositorische Haltung modern, weil sie das musikdramatische Theater wieder unter die Gesetze der absoluten Musik zwingt. Jede Szene findet eine ihrem innersten Wesen adäquate musikalische Form: Rondo, Menuett, Trio, Variation, Arie, impressionistisches Stimmungsbild usw. Die musikalische Sprache aber entscheidet über Sinn und Wert des Werkes und über seine Bedeutung auf dem musikalischen Theater der Gegenwart. Einer äußerlichen Charakterisierungskunst zuliebe benutzt Gurlitt sozusagen vier verschiedene musikalische Sprachen: für den bürgerlichen Umkreis der Marie die Richtung Brahms, für den aristokratischen Umkreis der Gräfin die Tonsprache von Richard Strauß, in den Soldatenszenen spricht Strawinsky und die rhythmisch betonte Moderne im Gurlittschen Dialekt, endlich erscheint dann im eigentlichen „Wozzeck-Moment" dieser Oper so etwas wie Schönberg-Klang. Diese musikalischen Sprachen stammen keineswegs von Gurlitt und sind nicht zusammengeschweißt zu einem persönlichen Ausdruck. Es fehlt im letzten Grunde jene visionäre Vorstellungskraft, die den Lenzschen Vorwurf von innen heraus musikalisch zu gestalten vermöchte. Alles klingt geschmäcklerisch, ist stilbrüchig: Bergs genialer „Wozzeck" in der warmen, hellen, guten Bürgerstube. Der kammermusikalische Charakter dieser schönklingenden Musik besticht, aber sie versüßt nur eine Dichtung, die nicht versüßt werden darf. Gurlitt scheitert am Text und am Vorbild Alban Bergs.

Die Düsseldorfer Uraufführung war eine gute Theaterleistung, die den Augenblickserfolg sicherstellen konnte. Trotz mancher Schönheiten aber wird das Werk ohne tiefere Bedeutung bleiben für das Operntheater unserer Tage.

Adolf Raskin (Essen)

Im Dessauer Friedrich-Theater: Vier Einakter von Wagner-Régeny

Ein Beitrag zum Kapitel der Kurzopern. Ein junger Komponist stellt sich aus Ernst und Scherz, aus vier musikalischen Bühnenstücken, die ursprünglich gewiß nicht das Mindeste miteinander zu tun hatten, einen

eigenen Abend zusammen. Er zeigt sein Talent von allen Seiten, und dabei zeigt es sich, daß dieses Talent der vierfachen Belastungsprobe nicht ganz gewachsen ist.

Vier Akte Wagner-Régeny nehmen noch immer weniger Zeit in Anspruch als ein Akt Wagner ohne Régeny. Das ist ein Vorzug. Denn es kann, allen gegenteiligen Versicherungen zum Trotz, gar nicht übersehen werden, daß die Spannkraft für die übermenschlichen Dimensionen des Musikdramas nur noch in seltenen Ausnahmefällen aufgebracht wird. Eine Nachfrage für musikalische Theaterstücke verkürzten Formates liegt also vor. Was Wagner-Régeny schreibt, sind nun keine eigentlichen Kurzopern, falls man darunter die komprimierte Darstellung eines Handlungsablaufes, die perspektivische Verkleinerung eines dramatischen Geschehens versteht. So hat Milhaud in seinen antiken opéras-minutes abendfüllende Schicksale auf den Zeitraum von 500 Sekunden zusammengedrängt. Anders bei Wagner-Régeny. Bei ihm resultiert die Miniaturlänge seiner Operchen einfach aus einer entsprechend dünnen theatralischen Substanz. Diese ist in den beiden seriösen Szenen etwas zu dünn geraten; man empfindet sie, selbt bei kleinsten Ansprüchen an die dramatischen Impulse, als dürftig. Schließlich muß, wo ein Vorhang aufgeht, doch auch irgend etwas gespielt werden.

Daß das in der biblischen Nicht-Handlung *„Esau und Jacob“* nicht der Fall ist, soll mit dem Untertitel „Szenische Kantate“ erklärt werden. Aber der herbe, eindrucksvoll, wenn auch nicht originell deklamierte Stil der auf den Streicherklang gestützten Partitur käme sicherlich ohne Bühne zu besserer Wirkung. Die Geschichte vom geraubten Vatersegen, dieser Familienzwist im Hause Isaak, ist die unmäßig langen Bärte nicht wert, die in Dessau an sie verschwendet wurden.

Etwas mehr ereignete sich in einer melodramatischen Szene nach Oskar Wilde: *„La Sainte Courtisane“*, die zur Uraufführung kam. Honorius, Einsiedler von Beruf, erhält den durchaus unerbetenen Besuch der lasterhaften Sünderin Myrrhina, die ihn zur Lust der Welt bekehren will. Ihren Betörungen setzt er seinen starken Gottesglauben entgegen. Aber – tragisches Mißgeschick – sie haben am Ende beide Erfolg: indes Honorius im Hintergrund dem Sündenbabel Alexandria entgegeneilt, ist Myrrhina büßend in die Knie gesunken. Wagner-Régeny hat das musikalisch so nachzuzeichnen versucht, wie es von Wilde vermutlich gemeint war, als ein Begebnis von heiterem Ernst, der hart an die Ironie grenzt. So hat er eine feine, unaufdringliche, eine begleitende Musik dazu gemacht, deren Bedeutung durch eine pathetisch stelzende Aufführung illusorisch wurde. Freilich würde schon ein ungewöhnlicher Takt dazu gehören, um über die generelle Unerträglichkeit des Melodrams hinwegzutäuschen.

In den beiden anderen, den komischen Einaktern, präsentiert sich der Komponist viel vorteilhafter. Zwar in der „Graziösen Oper: *Sganarelle*“, die sich als ein derber Spätling der Buffa mit all ihren typischen Effekten entpuppt, kann man, innerhalb einer sehr getreuen Stilkopie des Rokoko, die vielen falschen Noten in der kammermusikalisch besetzten Partitur nicht billigen. Hier von erweiterter Tonalität zu reden, wäre nur eine Ausrede. Die Verfärbungen des klaren Dur-Charakters wirken krampfhaft. Aber im *„Nackten König“*, der textlich eine böse Vergröberung eines weisen Märchens von Andersen ist, hat Wagner-Régeny am ehesten die Übereinstimmung seiner Musik mit dem Bühnenstil gefunden. Rhythmische Verve (oft von einem diskreten Jazz angetrieben), ein paar grotesk angelegte Arien, geschickte Ensembles – das ergibt eine recht hübsche Mischung, die nur durch andauernde Wiederholung fade wird. Dessau hat für vier so heterogene Stücke nicht immer die richtigen, aber lauter sehr respektable Kräfte einzusetzen: nicht zuletzt ein mit allem Anstand bemühtes Orchester (unter dem Dirigenten *Rother*), einen einfallsreichen wenn auch nicht gerade wählerischen Regisseur: *Schulz-Dornburg* der sich als Intendant einen anständigen Spielplan und ein fast immer volles Haus zugute halten darf.

Hanns Gutman (Berlin)

Breslau bekennt sich zur Neuen Musik

Über die Breslauer Erstaufführung von *Hindemiths* lustiger Oper *„Neues vom Tage“* sind bisher zwei gleich merkwürdige

Meldungen in die deutsche Presse lanciert worden. Die eine bringt das allerdings unerreicht groteske Nachspiel zu gebührender Publizität, daß die Städtischen Gaswerke mit behördlichem Ernst gegen Lauras Arie protestierten, in der die Vorzüge der Warmwasserversorgung besungen werden: „Kein Gasgeruch, keine Explosion, fort mit den alten Gasbadeöfen". Die andere stammt aus dem Theaterbüro und besagt, daß die Oper in Breslau „zum ersten Mal in Verbindung mit einem Film gegeben wird, der als naturalistischer Gegensatz zur stilisierten Szene in der Art einer Reportage die Handlung einleitet, sie während der Zwischenspiele weiterführt und in einer großen Wochenschau endet". Beide Meldungen lassen nichts von dem Wesentlichen erkennen, das diese Aufführung näherer Erwähnung wert erscheinen läßt. Im Gegenteil hebt die offizielle Mitteilung gerade die Seiten der Inszenierung hervor, die als fragwürdig gelten müssen. Denn der Film und weitere hinzugefügte Projektionen erwiesen sich als eine starke Ablenkung von der Musik und als merkliche Abschwächung der Handlung. In dem Bestreben, das Verständnis zu erleichtern, wurde der Zuschauer mit Schrift- und Bildzutaten überschüttet und dadurch erst recht verwirrt. Auch die Rücksicht auf lokale Schauplätze und – Wochenschauinserenten gereichte dem von *E. van Osen* sorgfältig hergestellten Film nicht zum Vorteil. Der Kontrastierung stilisierter Bühnenvorgänge mit einer realistischen Filmhandlung fiel zudem die großartige vorletzte Szene, eigentlich der Schlüssel und die Rechtfertigung der ganzen Handlung, zum Opfer, indem sie Sinn und Verständlichkeit einbüßte. Diese Fehler waren umso bedauerlicher, als der junge Regisseur *Werner Jacob* dadurch seine eigentliche Leistung beschattete: eine sehr flotte Darstellung inmitten entzückender stilisierter Schauplätze von wesentlich stärkerer Beziehung zum Gegenstand, als die der Berliner Uraufführung. Vortrefflich in jeder Beziehung war die musikalische Ausführung. *Hans Oppenheim* vermochte den leichten Buffocharakter der Partitur völlig herauszubringen, das Orchester, der Chor und die Solisten (in den Hauptrollen *Genia Guszalewicz* und *Leo Weith*) wurden in erstaunlichem Grade ihren sehr ungewohnten Aufgaben gerecht.

Das Besondere der Aufführung, von dem oben gesprochen wurde, liegt darin, daß mit ihr bei dem Publikum und offenbar auch innerhalb der Künstlerschaft des Theaters eine bisher nicht vorhandene Bereitschaft für neue Kunst einsetzte. In den ersten vier Wochen konnten sechs Aufführungen mit offensichtlichem Erfolg angesetzt werden. Wieviel davon auf die unfreiwillige Propaganda der Gaswerke, wieviel auf Neugier und Sensationslust, wieviel schließlich auf die bekannt gewordenen, schlecht inszenierten Proteste gewisser Besuchergruppen zurückzuführen ist, mag dahingestellt bleiben. Das Faktum einer modernen Oper, die „Kasse macht", ist bei den heutigen deutschen Theaterverhältnissen zumindest gegenüber dem Einfluß kontrollierender städtischer Organe von ausschlaggebender Bedeutung, zumal nachdem die schönsten Aufführungen der letzten Spielzeit, Honegger's „Judith" und ein von Oskar Schlemmer ausgestatteter Strawinsky-Abend kläglicher Mißachtung anheimgefallen waren. Es bliebe gewagt, solches Interesse als symptomatisch zu betrachten, wenn nicht fast gleichzeitig ein erster entschlossener Vorstoß des Intendanten *Dr. Georg Hartmann* zu neuen Möglichkeiten noch überraschender und eindeutiger vom Erfolg begleitet wäre. Der Versuch einer *„Jungen Bühne"* will solche Werke, die im Abendspielplan schwer zu halten sind, weil sie ihrer Struktur und Gesinnung nach der gewohnten Kost eines Opernpublikums entgegengesetzt sind, in Sonntag-Morgenveranstaltungen von regelmäßiger Folge herausbringen. In der heutigen Situation ist es besonders bemerkenswert, daß als Spiritus rector und Garant der Leiter der Breslauer Volksbühne, Paul Eggers, sich wesentliche Verdienste um die Eröffnung der „Jungen Bühne" erworben hat.

In ihren künstlerischen Zielen hat die „Junge Bühne" zunächst schmerzliche Versäumnisse früherer Jahre nachzuholen. Das ergibt sich schon aus der Wahl der bisher hier unbekannten „Geschichte vom Soldaten" von *Strawinsky* als Eröffnungsstück. In vortrefflicher szenischer Gestaltung (Inszenierung *W. Jacob*, Bühnenbild *H. Wildermann*) mit *H. Baron* als Teufel, *O. Dewald*

als Soldat, *C. Rudow* als Sprecher und sorgfältiger musikalischer Einstudierung von *C. Schmidt-Belden*, kam das Meisterwerk in voller Frische heraus und gewann ein anfangs ratloses Publikum für sich. Es folgte *Weills* „Lindberghflug" (Lindbergh: *R. Streletz*) in einer imposanten, durch Projektionen von *Hirschel-Protsch* unterstützten konzertmäßigen Wiedergabe, unter der äußerst konzentrierten Leitung *Oppenheims* von denkbar größter Überzeugungs- und Durchschlagskraft. Der Erfolg dieser ersten Veranstaltung war so groß, daß ihre Wiederholung bereits angekündigt und ihre Fortsetzung in einer Doppelserie geplant ist. Die Lebensfähigkeit und Lebensnotwendigkeit des Breslauer Stadttheaters, dessen künstlerisches Personal mit Opfermut und erfreulicher Bereitschaft die notwendige Sonderarbeit auf sich genommen hat, ist durch den Aufbau eines Unternehmens vorbildlicher Art, wie die „Junge Bühne" es darstellt, aufs neue schlagend erwiesen.

Peter Epstein (Breslau)

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen.

NEUE MUSIK

Vokalmusik

P. Hindemith, Chorlieder für Knaben (1930):
1. Bastellied, 2. Lied des Musterknaben, 3. Angst vorm Schwimmunterricht, 4. Schundromane lesen. (Texte von Karl Schnog.) *Schott, Mainz*

Arnold Schönberg, Sechs Stücke für Männerchor, op. 35. *Bote & Bock, Berlin*

Hermann Reutter, Vier Bettellieder, op. 38 b, für vierstimmigen gemischten Chor a cappella:
1. Spruch wandernder Totengräber, 2. Bettellied sibirischer Landstreicher, 3. Wiegenlied (Büchner), 4. Bettlerfreude. *Schott, Mainz*

– Russische Lieder (nach Gedichten von Block, Galzow, Fet, Jessenin, Lermortoff, Tjontschew und Tolstoi), Heft I op. 21, Heft II op. 23. *Schott, Mainz*

Joseph Haas, Zwei geistliche Motetten für vierstimmigen Männerchor a cappella, op. 79:
Nr. 1 Mensch, steh still und fürcht mich
Nr. 2 Die Linien des Lebens sind verschieden
Schott, Mainz

– Zum Lob der Musik, Kantate für Jugendchor mit Streichorchester und Orgel, op. 81 Nr. 1. *Schott, Mainz*

Ernst Pepping, Hymnen für vierstimmigen Chor (1929) *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Karl Marx, Motette op. 15 (Leben begehren ist der Welt Trost allein) für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. *Schott, Mainz*

Oskar Guttmann, Hafis, eine Liederreihe (Nachdichtungen von Hans Bethge.) *Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G., Mainz*

„Es ist ein Ros entsprungen", 46 alte und neue Weihnachtslieder für Klavier mit untergelegtem Text, bearbeitet von Kurt Herrmann. *Hug & Co., Leipzig-Zürich*

Instrumentalmusik

P. Hindemith, Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester (1930) *Schott, Mainz*

Hermann Reutter, Die Passion in 9 Inventionen, op. 25. *Schott, Mainz*

E. L. von Knorr, II. Trio *Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G., Mainz*

Eugen d'Albert, Blues *Edition Kaleidoskop, Berlin-Wilmersdorf Auslieferung Breitkopf & Härtel*

Egon Kornauth, Konzertstück für Violine und Kammerorchester, op. 19. *Doblinger, Wien-Leipzig*

E. W. Korngold, Suite für 2 Violinen, Violoncell und Klavier, op. 23. *Schott, Mainz*

Hermann Wunsch, Kleine Lustspielsuite, op. 37, in „Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe" Nr. 874. *Ernst Eulenburg, Leipzig*

Max Trapp, Symphonie Nr. 4 b moll, in: „Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe" Nr. 519
Ernst Eulenburg, Leipzig

August Reuß, Kleine Sonate für Klavier, op. 55.
Hieber, München

Alfred Baresel, Schule des Rhythmus mit zahlreichen klassischen und modernen Tanzstücken für Klavier.
Wilhelm Zimmermann, Leipzig

Das lustige Buch, Bilder von Willy Harania. Klaviersatz von R. Bender, in: Schott's Musikbilderbogen, herausgegeben von Ludwig Andersen.
Schott, Mainz

Constant Lambert, Sonata for Pianoforte,
Oxford University Press, London

R. Vaughan Williams: Präludium und Fuge in c moll. *Oxford University, London*

Neuausgaben alter Musik

Heinrich Isaac, Missa Carminum, herausgegeben von Reinhold Heyden in: Das Chorwerk, Heft 7.
Kallmeyer, Wolfenbüttel

Johann Gottfried Walther, Orgelchoräle, Auswahl für den gottesdienstlichen Gebrauch, herausgegeben von Hermann Poppen.
Bärenreiter-Verlag, Kassel

Heinrich Schütz, Geistliche Chormusik 1648. Gesamtausgabe der 29 fünf- und siebenstimmigen Motetten in Einzelheften. Herausgegeben von Wilhelm Kamlar.
4. Heft: Nr. 7: „Viel werden kommen von Morgen und Abend", Nr. 8: „Sammelt zuvor das Unkraut", Nr. 9: „Herr, auf dich traue ich".
Bärenreiter-Verlag, Kassel

Frühmeister der deutschen Orgelkunst, gesammelt und übertragen von Hans Joachim Moser, für den praktischen Gebrauch bezeichnet von Fritz Heitmann. Veröffentlichungen der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin.
Breitkopf & Härtel, Leipzig

Johann Ludwig Bach, Uns ist ein Kind geboren, Motette für Soloquartett und Doppelchor, herausgegeben von Rudolf Moser.
Kistner & Siegel, Leipzig

C. Phil. Em. Bach, Sonate in C dur und Sonate in D dur, beide für Violoncell (Violine) und Klavier in: Kammersonaten (Nr. 6 und Nr. 7)
Breitkopf & Härtel, Leipzig

Johann Rosenmüller, Acht Begräbnisgesänge, herausgegeben von Fred Hamel.
Kallmeyer, Wolfenbüttel

Johann Joachim Quantz: Trio-Sonate in c moll für Flöte, Oboe und Klavierbegleitung auf Grund des bezifferten Basses, Einrichtung und Generalbaßbezifferung von Conrad Blumenthal.
W. Zimmermann, Leipzig

Johann Fischer, Ouvertüren-Suite für vier Streichinstrumente, einzeln und chorisch besetzt, herausgegeben von Hans Engel.
Bärenreiter-Verlag, Kassel

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Paul Bekker, Das Operntheater, in: Musikpädagogische Bibliothek, herausgegeben von Leo Kestenberg. *Quelle & Meyer, Leipzig*

Hans Joachim Moser, Die Epochen der Musikgeschichte. *Cotta, Stuttgart-Berlin*

Martin Friedland, Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationswerken der musikalischen Romantik, zur Geistesgeschichte und Schaffenspsychologie der Romantik; in: Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 14. Heft.
Breitkopf & Härtel, Leipzig

Anton Henseler, Jakob Offenbach. *Max Hesse, Berlin*

Wilhelm Raupp, Eugen d'Albert, ein Künstler und Menschenschicksal. *Koehler & Amelang, Leipzig*

Emil Michelmann, Agathe Siebold, Johannes Brahms' Jugendliebe. *Cotta, Stuttgart-Berlin*

Karl Blessinger, Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie; erster Teil, die Ordnung der Tonhöhen; mit einem Anhang: Elemente der Notationskunde. *Ernst Klett, Stuttgart*

Marie-Therese Schmücker: Diktate zur Musikgeschichte. *Tonika-Do-Verlag, Berlin*

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

OPER UND KONZERT

Die seinerzeit auf Einspruch des Auswärtigen Amtes verschobene deutsche Uraufführung von Janaceks nachgelassener Oper *„Aus einem Totenhaus"* fand am 14. Dezember am Nationaltheater in *Mannheim* statt. Und wo bleibt Berlin, das ursprünglich den letzten Janacek uraufführen wollte?

Spohrs Faust-Oper kommt am Landestheater in *Braunschweig* in der Bearbeitung von Kleefeld heraus.

Jaromir Weinberger, Komponist des „Schwanda", arbeitet augenblicklich an einem im Böhmerwald spielenden Weihnachtsmysterium *Anuska.*

Das *Theater am Schiffbauerdamm* in *Berlin,* an dem seinerzeit die *Dreigroschenoper* uraufgeführt wurde, hat ein *Opernstudio* eingerichtet. Nach dem großen Erfolg des „Barbier von Sevilla" in der Krolloper wollen *Rabenalt* und *Reinking* zuerst Opernversuche am alten Bestand machen. Sie bringen als erste Vorstellung eine vollständige Neubearbeitung von *Donizettis „Regimentstochter".*

Karlheinz Gutheims Oper *„Das Glück des Mr. Mc Pherson",* Text von Edwin Denby, gelangt in dieser Spielzeit an den Theatern *Duisburg-Bochum* zur Uraufführung.

Max Brand, der Komponist des „Maschinist *Hopkins",* hat ein neues musikdramatisches Werk *„Requiem"* beendet.

Eugen Zádors Märchenoper *„Dornröschens Erwachen“*, Text von K. Palffy-Waniek, gelangt, zusammen mit der Opern-Burleske „X-mal Rembrandt“, am Stadttheater in *Saarbrücken* in dieser Spielzeit zur Uraufführung.

Intendant Hans Schüler hat für das *Königsberger Opernhaus* die einaktige komische Oper des Pianisten *Wilhelm Kempf*: *„König Midas“* zur Uraufführung angenommen. Der Text von Ch. M. Wieland hält sich an die griechische Sage von dem Gesangswettstreit zwischen Apollo und Pan. Die Uraufführung findet am 10. Januar statt.

In Verfolg der *Einstudierung sämtlicher Bühnenwerke Igor Strawinskys* brachte das *Königsberger Opernhaus* eine Neueinstudierung der *Geschichte vom Soldaten* unter der musikalischen Leitung von Operndirektor *Werner Ladwig* und in der Inszenierung von Intendant *Dr. Hans Schüler.* Es sind bis jetzt in Königsberg folgende Werke von Strawinsky zur Aufführung gelangt: Oedipus Rex, Apollon musagète (Uraufführung), Les noces (Uraufführung), Der Feuervogel, Petruschka. Für den Verlauf der Spielzeit sind noch vorgesehen „Die Nachtigall“ und „Mavra“. Neben der Geschichte vom Soldaten wurde zum ersten Male in Königsberg Busonis *Turandot* zur Aufführung gebracht. Beide Werke fanden beim Publikum begeisterte Aufnahme, die Geschichte vom Soldaten hatte mehrere Male Beifall auf offener Szene.

Marc Lothar schreibt zur Zeit eine dreiaktige Oper *„Münchhausen“*, Text von Wilhelm Treichlinger,

Paul Hindemith hat neue *Männerchöre* zu Texten von Gottfried Benn, sowie Knabenchöre zu Texten von Karl Schnog vollendet, die soeben im Verlag Schott erscheinen. — Das Städtische Konservatorium in *Mainz* hatte mit einer Aufführung von Hindemiths Spiel für Kinder *„Wir bauen eine Stadt“*, der auch Igor Strawinsky beiwohnte, so großen Erfolg, daß eine Wiederholung angesetzt werden mußte.

Hans Weisbach brachte in *Düsseldorf* auf vielseitiges Verlangen eine Wiederholung des von ihm im Frühjahr uraufgeführten *„Requiem“* von *Windsperger.* Die Aufführung fand bei Publikum und Presse neuerlich begeisterten Widerhall; die meisten deutschen Sender haben die Aufführung übertragen.

Die Mannheimer Liedertafel (Dirigent Ulrich Herzog) wird demnächst die neuen Chöre *„Hymnen an das Licht“* von *Joseph Haas* zur Uraufführung bringen. — Joseph Haas ist augenblicklich mit der Komposition eines Volksoratoriums beschäftigt, in dessen Mittelpunkt die heilige Elisabeth steht. Das Werk hat besondere Bedeutung, weil im kommenden Jahre der 700jährige Todestag der Nationalheiligen Deutschlands und Ungarns gefeiert wird.

Igor Markevitch – ein junger russischer Komponist – hatte mit der Aufführung seines *„Concerto grosso“* im Conservatoire de Paris unter Desormière einen sensationellen Erfolg. Das Werk wird demnächst in dem Verlag B. Schott's Söhne erscheinen.

In einem Sinfonie-Konzert der Sächsischen Staatskapelle unter der Leitung von Generalmusikdirektor *Fritz Busch* in Dresden, gelangte das neueste Werk von *Hans Gál*, eine Ballettsuite, mit durchschlagendem Erfolg zur Uraufführung.

Lotte Erben-Groll brachte mit der Dresdener Philharmonie unter Leitung von Paul Scheinpflug das Concertino für Cembalo und Kammerorchester von *Wolfgang Jacobi* und mit Solisten des Dresdner Kammerorchesters unter Leitung von J. Gust. Mraczek das Concerto für Cembalo und Soloinstrumente von *Manuel de Falla* in Dresden mit größtem Erfolge zur Erstaufführung.

Die *Sweelinck-Suite* von *Wolfgang Fortner* gelangte in Düsseldorf unter Leitung von Hans Weisbach mit großem Erfolg zur Erstaufführung. Ferner wurde *Fortners Streichquartett* in einem Konzert der Hamburger Internationalen gespielt. – In Duisburg und Zürich gelangte das *Fragment Maria* zur Aufführung.

Im Rahmen des Festkonzertes der Schöneberger Liedertafel anläßlich ihres 50jährigen Jubiläums wurde ein „Freiheitsgesang“ für Männerchor, Baritonsolo und großes Orchester von *Arnold Ebel* unter Leitung des Komponisten uraufgeführt.

Universitätsmusikdirektor *Dr. Hermann Grabner* vollendete soeben ein Werk für Männerchor und Orchester „Lichtwanderer“. Das Werk, dem eine Dichtung von Hans Carossa zugrunde liegt, wird aus Anlaß des 75. Jubiläumskonzertes des Liederkranz Mannheim, unter Musikdirektor *Max Sinzheimer* uraufgeführt.

PERSONALIEN

In *München* starb an den Folgen einer Angina der ausgezeichnete Geiger *Felix Berber.* Er war lange Jahre als Lehrer an der Akademie tätig und genoß als Solist wie als Pädagoge großes Ansehen. Berber war einer der ersten, die für Regers Violinmusik eintraten.

Der durch seine Bühnen- und Filmmusik bekannt gewordene *Edmund Meisel* starb in Berlin. Meisel erregte seiner Zeit mit seiner Musik zu dem Russenfilm Potemkin Aufsehen, die in neuer Weise Geräusch- und Lärmeffekte einbezog.

Dem bisherigen stellvertretenden Intendanten der Städtischen Oper in Berlin, *Dr. Kurt Singer,* wurde bis auf weiteres die selbständige Leitung des Instituts übertragen.

Prof. Heinz Tiessen ist in die durch Ausscheiden von Prof. Robert Kahn freigewordene Stelle einer Kompositionsklasse an der *Staatl. Akademischen Hochschule für Musik in Berlin* berufen worden. In weitere freigewordenen Stellen sind *Paul Höffer* (Kompositionsabteilung) und *Bruno Eisner* (Klavierabteilung) eingerückt.

Der deutsch-böhmische Komponist *Rudolf Franz Proschazka* wurde mit dem *tschechischen Staatspreis* ausgezeichnet.

Die Berliner Pianistin *Alice Jacob-Loewenson* hielt im November in vielen süddeutschen, französischen und Schweizer Städten Vorträge über jüdische Musik.

Die ungarische Geigerin *Margit Lanyi* spielte im zweiten Konzert der Musikalischen Gesellschaft in *Köln* Werke von M. de Falla und Bartók.

Mit einem Klavierabend von *Karl Hermann Pillney*, Köln, eröffnete die neu gegründete „Neue Musik in Lübeck e. V." ihre Konzerte.

*

Die Berliner Musikseminare des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" und des *Sternschen Konservatoriums* haben sich zu einem gemeinsamen Seminar zusammengeschlossen, das den Titel „Vereinigtes Seminar Reichsverband-Stern" tragen wird. Die Leitung des Seminars liegt in den Händen von *Maria Leo*, die Verwaltung wird von einer Seminarkommission ausgeübt, in der das Stern'sche Konservatorium durch seinen Direktor *Prof. Dr. Paul Graener* und *Fritz Masbach*, der „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" durch seinen Vorsitzenden *Arnold Ebel* und *Prof. Kurt Schubert* und das Lehrerkollegium durch *Prof. Dr. Hans Mersmann* und Frl. *Hildegard Städing* vertreten sind.

Das nächste *Tonkünstlerfest* des allgemeinen deutschen Musikvereins findet in *Bremen* statt.

In *Arnstadt* (Thür.) brachte K. Bergmann am Gymnasium den *Jasager* von Brecht und Weill. Obwohl das Lehrerkollegium das Werk einmütig abgelehnt hatte, fand es eine gute Aufnahme durch das Publikum und die Kritik. Die Veranstaltung war ausverkauft.

Dem *Kieler Städtischen Orchester* wurde zum Juli 1931 gekündigt. Es ist jedoch zu hoffen, daß dieses für die musikalische Kulturarbeit im deutschen Grenzgebiet wichtige Orchester für die Zukunft erhalten werden kann.

AUSLAND

Amerika:

Vom 12.–16. Oktober wurde in *Chicago* das Erste Internationale Musikfest für moderne Kammermusik unter dem Patronat der bekannten Mäzenin *Elisabeth Coolidge* veranstaltet, dem neben einer großen internationalen Gästeschar die erste amerikanische Gesellschaft beiwohnte. Die einzelnen Tage waren der deutschen, englischen und amerikanischen Produktion gewidmet. Den deutschen Abend bestritten allein je drei Kompositionen von Joh. Seb. Bach und Paul Hindemith. Das Ereignis des ganzen Festes war die von *Hindemith* für das Fest geschriebene *„Kammermusik für Klavier, Blechbläser und Harfen"* (1930), deren Solopart von *Emma Lübecke-Job* gespielt wurde. Das Konzert hinterließ einen so nachhaltigen Eindruck, daß es auf dringenden Wunsch der zahlreich versammelten internationalen Musiker am Schluß des Festes in einem eigenen Konzert zusammen mit einer Partita des Deutsch-Amerikaners Ch. M. Löffler *wiederholt* wurde.

Der amerikanische Komponist *Deems Taile* hat eine Oper vollendet, die den Titel *„Peter Ibbetson"* führt. Die Handlung spielt in England auf dem Lande, in Paris, in London und in Auteuil. Das Werk ist insofern ein Novum, als die Person in dem sonst englisch sprechenden Ensemble sich in den in Frankreich spielenden Szenen der französischen Sprache bedienen. Die Oper soll in der New-Yorker Metropolitan-Oper uraufgeführt werden.

Belgien:

Die Philharmonische Gesellschaft in *Brüssel* brachte in einem von Ansermet geleiteten Strawinsky-Abend die neueste Komposition Strawinskys, die *Sinfonie des psaumes* zur Uraufführung. Es ist das erste Mal, daß ein Werk von Strawinsky außerhalb von Paris zur europäischen Uraufführung gelangte.

Die *Berliner Philharmoniker* werden unter Wilhelm Furtwängler, einer Einladung der Société Philharmonique folgend, im Februar zweimal in Brüssel konzertieren. Diese Konzertreise ist der erste Besuch eines deutschen Orchesters in Belgien nach dem Kriege.

England:

Der Text einer Jazzoper *„Der Mann im Käfig"* von *Goeffroy Dunn* und *Herbert Murill*, die jüngst in *London* uraufgeführt wurde, ist eine Art Anthologie der modernen englischen Dichtung. Gedichte von einer Reihe englischer Lyriker werden in Monologform fortlaufend gesungen und gesprochen.

Frankreich:

Bei einer konzertmäßigen Wiedergabe von „Tristan und Isolde", für deren Hauptpartien Laurids Melchior und Lily Hafgren-Dinckela gewonnen waren, kam es im *Pariser „Théâtre des Champs-Elysées"* zu lebhaften Zwischenfällen. Die Leitung des „Orchestre Pasdeloup", das von Inghelbrecht dirigiert wurde, hatte eine „audition intégrale" des Wagnerschen Werkes angekündigt. Auf Grund der *vorgenommenen Kürzungen protestierten* zahlreiche Wagnerfanatiker der oberen Ränge in der Pause des ersten und vor Beginn des zweiten Konzerts in so nachdrücklicher Form, daß Polizei einschreiten mußte. Die Durchführung der musikalischen Darbietungen selbst konnte störungslos durchgeführt werden, und das Publikum bewies durch tobenden Beifall, daß jedwede deutschfeindliche Kundgebung ihm völlig ferngelegen hatte.

Frankreich:

In *Paris* hatte Lodovico *Roccas „La Cella Azzura“* unter Gaston Poulet einen starken Erfolg.

Rußland:

Auf dem Programm der Akademischen Staatskapelle in *Leningrad* stehen an ausländischen Werken Antigone von Honegger und Lindberghflug von Weill.

Kapellmeister *Julius Ehrlich* wurde von der Sowjet-Regierung eingeladen, im Dezember eine Reihe von Sinfonie-Konzerten in Tiflis und Swerdlowsk zu dirigieren.

Schweiz:

Die Züricher Oper hat ihre Bemühungen um das tschechische Opernschaffen (Jenufa – Dalibor – Schwanda) mit einer Matinée abgeschlossen, in der *Prof. Aloys Haba*, Prag, über die tschechische Oper sprach. – Als nächste Erstaufführungen sind vorgesehen: Schoecks *„Vom Fischer un syner Fru“* und Bergs *„Wozzeck“*.

Walter Frey spielte in Winterthur unter Scherchen *Nikolai Lopatnikoffs Klavierkonzert Nr. 2.* Im gleichen Konzert hörte man die Erstaufführung von Arthur Honeggers Bühnenmusik zu d'Annunzios *„Phädra“*.

Diesem Heft liegen bei:

das Register zu MELOS IX. Jahrgang

ein Bestellzettel für Einbanddecken zu MELOS IX. Jahrgang

ein Prospekt des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz, über den jungen ungarischen Komponisten Paul Kadosa.

Jahrgang 2, Heft 6 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte“ der Firma Carl Lindström A. G., Berlin S. O. 36

Spiel für Kinder

„Wir bauen eine Stadt"

von Paul Hindemith

Spiel für Kinder: damit ist gemeint, daß dieses Stück mehr zur Belehrung und Uebung für die Kinder selbst als zur Unterhaltung für erwachsene Zuschauer geschrieben ist. Den jeweiligen Bedürfnissen des spielenden Kinderkreises entsprechend kann die Form des Stückes geändert werden. Die Zahl der mitspielenden Kinder kann beliebig groß sein, auch ist außer der Mindestzahl von drei Spielern keine bestimmte Besetzung vorgeschrieben.

Besetzung: Kinderstimmen mit Begleitung von Instrumenten (von 3 Violinen ab ausführbar) / Aufführungsdauer: ca. 20 Minuten.

Klavier-Auszug (gleichzeitig Partitur) mit Bildern von R. W. Heinisch M. 4.—

Instrumentalstimmen je M. 1.—

B. Schott's Söhne, Mainz / Leipzig

MELOS BÜCHEREI

Eine Sammlung musikalischer Zeitfragen.
Herausgeber: Prof. Dr. Hans Mersmann

Bändchen 1: HANS MERSMANN
Die Tonsprache der Neuen Musik
Mit zahlreichen Notenbeispielen (2. Auflage)

Bändchen 2: HEINZ TIESSEN
Zur Geschichte der jüngsten Musik
(1913—1928) Probleme und Entwicklungen

Bändchen 3: HEINRICH STROBEL
PAUL HINDEMITH
Mit zahlreichen Notenbeispielen im Text, einem Notenanhang und Faksimilebeilagen

Preis je M. 2..80

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

DER MELOSVERLAG, MAINZ

RICHARD STRAUSS

EIN NEUES WERK

AUSTRIA

OP. 78
Österreichisches Lied von ANTON WILDGANS
FÜR GROSSES ORCHESTER MIT MÄNNERCHOR

Klavierauszug mit Text . M. 3.—
Chorstimme (Tenor u. Baß) M. -.40

Partitur und Material
Preis nach Vereinbarung

Weitere Werke von Richard Strauss

Op. 33

Vier Gesänge

1 u. 2 für Sopran | 3 u. 4 für Bariton

Eine Singstimme mit Orchester- oder Klavier-Begleitung

1 Verführung
2 Gesang der Apollopriesterin
3 Hymnus
4 Pilgers Morgenlied

Klavier-Auszug . . . . je M. 2.—
Partitur und Orchesterstimmen
Preis nach Vereinbarung

Op. 53

Symphonia Domestica

Partitur (Kleines Format) . . . . . M. 6.—
Klavier (Otto Singer) . . . . M. 8.—
Klavier zu 4 Händen (Otto Singer) . M. 10.—
Zwei Klaviere zu 4 Händen Otto Singer) M. 10.—

Vollständiges Aufführungsmaterial.
Preis nach Vereinbarung.

Daraus:
OP. 53a WIEGENLIED UND ABENDSTILLE
Klavier (Otto Singer) . . . . M. 1.50
Normalharmonium (Karl Kämpf) . . M. 1.50

Op. 56

Sechs Lieder

für hohe und tiefe Stimme

1 Gefunden . . . . je M. 1.80
2 Blindenklage . . . . je M. 1.80
3 Im Spätherbst . . . . je M. 1.80
4 Mit deinen blauen Augen . . . . . je M. 1.80
5 Frühlingsfeier . . . . je M. 2.—
6 Die heiligen drei Könige a. d. Morgenland je M. 1.30

Orchester-Begleitung zu Nr. 6:
Part. u. Orch.-St. Preis nach Vereinbarung

Op. 67

Sechs Lieder

für hohe Singstimme mit Klavier

Heft I: DREI LIEDER DER OPHELIA (aus Hamlet) . , ... M. 3.—
1 Wie erkenn ich mein Treulieb von andern nun
2 Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag, so früh vor Sonnenschein
3 Sie trugen ihn auf der Bahre bloß, leider, ach leider, den Liebsten

Heft II: DREI LIEDER AUS DEN BÜCHERN DES UNMUTS DES RENDSCH NAMEH M. 3.—
1 Wer wird von der Welt verlangen
2 Hab' ich euch denn je geraten
3 Uebers Niederträchtige niemand sich beklage

Bitte verlangen Sie sofort den neuen ORCHESTERKATALOG mit Besetzung u. Aufführungsdauer

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung u. direkt vom Verlag

ED. BOTE & G. BOCK
BERLIN W. 8, LEIPZIGERSTRASSE 37

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Violine

(Fortsetzung aus dem Oktober-Heft)

Melanie Michaelis: *H. v. Glenck:* Konzertstück; *Haas:* Kammersonate für 2 Violinen; *Hindemith:* Solo-Sonate, op. 31 Nr. 1; Violinkonzert; *Honegger:* Sonate; *Rud. Peters:* Sonate G dur; Präludium und Fuge für Violinsolo; *Pfitzner:* Sonate e moll; Violinkonzert; *Prokofieff:* Violinkonzert; *Ravel:* Sonate; *Strawinsky:* Pergolese-Suite; *Toch:* Sonate, op. 44; Divertimento für Violine und Violoncello, op. 37 Nr. 1

Alma Moodie: *Hindemith:* Violinkonzert

Alexander Moskowsky: *Respighi:* Gregorianisches Konzert; *Ravel:* Tzigane, Sonate; *Achron:* Suite bizarre; *Prokofieff:* Concerto, Melodies; *Turina:* Poema de una Sauluquena; *Szymanowski:* Nocturne et Tarantelle; *Nin:* Jardin de Lindaraja; *Hindemith, Bartok, Castelnuovo-Tedesco, Debussy, Tscherepnin*

Palma v. Pásztory-Erdmann: *Klaas:* Sonate; *Miekley:* Sonate; *Szymanowsky*

Therese Petzko-Schubert: *H. Tiessen:* Totentanz-Suite; Duo op. 35

Max Rostal: *Bloch; Bohnke; de Falla; Strawinsky*

Alexander Schmuller: *Hindemith:* Violinkonzert

Leo Schwarz: *Debussy, Hindemith, Honegger, Raphael, Ravel, Reger, Respighi, Strawinsky, Toch*

Albert Spalding: *Debussy:* Minstrels; *Ravel:* Tzigane

Max Strub: *Windsperger:* Violinkonzert

Anita Sujovolsky: *Hindemith; de Falla*

Jos. Szigeti: *Bartók:* Rhapsodie I

Henri Temianka: *Bloch; Szymanowski:* Notturno und Tarantelle

Marianne Theiner: *Casella:* Violinkonzert

Viola

Paul Hindemith: *Hindemith:* Solo-Sonaten op. 11 Nr. 5, op. 25 Nr. 1, Sonate mit Klavier op. 11 Nr. 4, Kammermusik Nr. 5 (Bratschen-Konzert) op. 36 Nr. 4; *Windsperger*

Francis Koene: *Honegger:* Sonate

Palma von Pásztory-Erdmann: *Hindemith:* Sonaten

Karl Stumvoll: *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 4

Winfried und Reinhard Wolf: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 4

Violoncello

Maurice Eisenberg: *Debussy; de Falla*

Maurits Frank: *Bloch, Kodaly:* Solo-Sonate op. 8; *Toch:* Sonate op. 50

Wolfg. Grunsky: *Kodaly: Sonate op. 4*

Bernhard Günther: *Debussy:* Sonate; *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 3; Solo-Sonate, op. 25 Nr. 3; *Honegger:* Sonate; *Kodaly:* Sonate op. 4; Duo für Violine und Cello, op. 7; *A. Tscherepnin:* Sonate, op. 30; Präludien, op. 38 (mit Klav., auch Trommel); „Mystère" op. 37

Hans Hagen: Konzerte *Hindemith:* op. 36 Nr. 2; *Toch:* op. 35; *Delius:* Concerto 1921 e-moll; *Dohnanyi:* Konzertstück op. 12; *Kurt Striegler:* op. 51; *Graener:* op. 78; *Bullerian:* op. 41; — Sonaten: *Debussy:* d moll; *Pfitzner:* op. 1 fis-moll; — Solo-Sonaten; *Hindemith:* op. 25 Nr. 3; *Haas:* Divertimento op. 30; *Zoltan Kodaly:* op. 8, Duo für Violine und Violoncello op. 7; — *Haas:* Grotesken *Hagen:* Adagio op. 9; *Hindemith:* 3 Stücke op. 8; *Ravel:* Menuett; *Debussy:* Menuett; *Webern:* 3 kleine Stücke op. 11

Eva Heinitz: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 3; *Raphael:* Sonate op. 14; *Thomas:* op. 7

Felix Robert Mendelssohn: Sonaten von: *Bulérian; Debussy; Boris Grossmann; M. Kolinski; Alex M. Schnabel*

Milós Sádlo: *Hindemith,* op. 11; *Kodaly,* op. 4

Walter Schulz: *Busoni; Debussy; Gál; Hindemith; Kodaly; Lendvai; J. Marx; Ravel; Respighi; Tiessen; Windsperger*

Alexander Schuster: *Goossens,* Rhapsodie op. 13; *Arvid Kleven:* Poëma; *Pijper:* Sonate I; *A. Tscherepnin:* Sonate op. 30

Karl Schwamberger: *Casella; Honegger; Kodaly; Pfitzner; Tscherepnin; Weismann*

Joachim Stutschewsky: *Alfano; Castelnuovo-Tedesco Casella; Debussy; E. Frey; Hindemith:* op. 11 Nr. 3; *Jemnitz:* op. 17; *Kodaly:* op. 4; *Sigfrid W. Müller:* op. 14; *Raphael:* op. 14; *Tscherepnin:* 5 Préludes aus op. 38; *Windsperger:* Rhapsodie-Sonate; *Wellesz:* Suite für Violoncello-Solo op. 38; *Prokofieff:* Ballade op. 15; *Mossolow:* Legende op. 5; *Stutschewsky:* Eli, eli . . , Dwejkuth, Mchol Kedem; *Achron:* Hebräische Melodie; *Ernest Bloch* Jiddisches Lied

Joseph Weissgerber: Konzerte: *Hindemith; Toch;* Sonaten: *Casella; Cassadó; Hindemith; Honegger; Pizetti; Prokofieff*

Henk von Wezel: *Debussy:* Sonate; *S. Dresden:* Sonate; *Hindemith:* Solo-Sonaten und Sonaten mit Klavier; *Janacek:* Märchen; *Kodaly:* Sonate op. 4; *W. Pijper:* 2. Sonate; *P. A. Pisk:* Sonate; *Dirk Schäfer:* Sonate op. 13; *Straesser:* Sonate; Miniatursonatine; *Toch:* Sonate op. 50; *Tscherepnin:* Wohltemperiertes Violoncello

Kammermusik

Basler Streichquartett *Hindemith:* op. 16; *Debussy,* op. 10; *Kaminski:* Quartett F-Dur; *Respighi:* Quartetto dorico

Berliner Streichquartett: *Butting; Fitelberg; Fortner; Hindemith (op. 32); Marx; Pepping; Schulhoff; Toch; Weil; Wiener* - Duos von *Eysler, Honegger*

Bläser-Kammermusikvereinigung Barmen-Elberfeld: *R. Bossi:* Kammer-Sinfonie; *Gieseking:* Oktett; *Hindemith:* Kleine Kammermusik; *Ingenhoven:* Quintett; *Juon:* Divertimento; *Rorich:* Quintett

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt.

Weihnachtsmusik

Ludwig Weber / Christgeburt

Kammerspiel nach einem Text aus Oberufer mit Musik nach alten Liedern zum Darstellen, Singen und Tanzen. Für Frauen- und Männerchor und zwei Einzelstimmen und kleines Orchester mit Flöte, zwei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten, Fagott, 1. und 2. Violine und Bratsche. Ausgabe Kallmeyer Nr. 1, 40 Seiten Quart, 1.—3. Tausend, Partitur kartoniert RM. 9.—, Bestell-Nr. 151 / Stimmensatz RM. 6.—, Bestell-Nr. 152 / Textbuch, 1925, 20 Seiten Kleinoktav, 1.—5. Tausend, kartoniert RM. —.75, Bestell-Nr. 153.

Die Noten zu einer Aufführnng bei voller Besetzung (4 Partituren, je 30 Chorstimmen und Orchester) kosten etwa RM. 100.—. Der Aufbau des Werkes erlaubt jedoch die Aufführung in kleiner und kleinster Besetzung oder einzelner Teile daraus, je nach Maßgabe der vorhandenen Kräfte und Möglichkeiten ohne Beeinträchtigung der Wirkung. Ansichtssendungen und ausführlicher Sonderprospekt stehen gern zur Verfügung.

„Mir scheint, etwas Unvergleichliches ist hier gelungen! Aus dem Geist des Volksliedes heraus wurde eine Polyphonie geschaffen, welche zur Sprache einer ganzen Generation werden könnte. Hier wurde ein Gegenpol aufgerichtet zu der Musik der letzten Jahrzehnte. Hier, wenn irgendwo, liegt die Stelle, an der sich das Schaffen unserer Generation in unwiderleglichen inneren Zusammenhang stellt mit allen Versuchen, ältere Polyphonie von innen heraus zu erneuern. Prof. Dr. Hans Mersmann in „Melos"

Ludwig Weber / Fröhlich soll mein Herze springen

Hymnus für gemischten Chor aus dem in Vorbereitung befindlichen Heft 2 der „Hymnen". Ausgabe Kallmeyer Nr. 21. 1930. 12 Seiten Quart. 1. Tausend RM. 3.—. Stimmen je RM. —.30. Bestell-Nr. 431.

In diesem Chor finden Ergriffenheit und Jubel tönenden Ausdruck. Er wendet sich an die musikalisch religiös bewegte Gemeinschaft. Musikalische Haltung, Aufführungsschwierigkeit und Wirkung des Chores sind durch keinerlei Grenzen bedingt.

Vincent Lübeck / Weihnachtskantate

(Willkommen, süßer Bräutigam.) Eingerichtet v. Helmuth Weiß. Für zweistimm. Kinder- od. Frauenchor, zwei Einzelstimmen, zwei Geigen (einzeln od. chorisch) u. Baß (Cello od. Orgel). Beihefte zum Musikanten, III. Reihe Vokalwerke mit Instrum., Heft 4, 1929, 16 S. Oktav. 21.—23. Tsd., Partitur kartoniert RM. 1.—, 1. u. 2. Violine je RM. —.10. Bestell-Nr. 86.

Es sind nicht viel Werke von einer gleich schlichten Kraft auf uns gekommen; umso mehr sollten besonders Jugendchöre, zumal die hier geforderte Besetzung die allerbescheidenste ist, zu ihrem Besten darum bemüht sein. Wegen seiner leichten Aufführbarkeit hat das Werk eine ganz unerwartet große Verbreitung gefunden und wird an manchen Orten jedes Jahr aufgeführt.

Michael Praetorius / Weihnachtslieder

Sonderdruck aus dem Band VI der Praetorius-Gesamtausgabe. Enthält 21 vierstimmige Sätze über die schönsten bekannten und einige weniger bekannte Weihnachtslieder. 1929, 16 Seiten Quart, 2.—3. Tausend, kartoniert RM. —.90, Bestell-Nr. 408.

Aus der reichen Fülle der „Musae Sioniae" werden hier in einem Liederheft die schönsten, dankbarsten und ganz leicht zu singenden vierstimmigen Weihnachtssätze zusammengestellt. Technisch sind die Stücke ganz anspruchslos in ihrer Aufführbarkeit. — Jedem, auch dem einfachsten Kirchen- und Schulchor wird hier köstliches Singmaterial geboten.

Michael Praetorius / Resonet in laudibus

Motette Nr. 30 zu 7 Stimmen aus „Eulogodia Sionia" (1611). Sonderdruck aus Bd. XIII der Gesamtausgabe. 6 Seiten. RM. —.40. Bestell-Nr. 411.

Es handelt sich hier um ein auserlesenes Stück für das Weihnachtsprogramm, das verhältnismäßig leicht ausführbar, dabei aber besonders klangvoll ist, eine echte Festmusik. Schon zu Lebzeiten des Michael Praetorius war diese Motette eines seiner berühmtesten Werke.

Bezug durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder unmittelbar von dem Verlag

Georg Kallmeyer Verlag / Wolfenbüttel-Berlin

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS